21 世纪中国音乐学文库

Century

A Study of Western Music Research in China

西方音乐研究在中国

赵仲明 / 著


人民音乐出版社
People's Music Publishing House

定价：59.00元

ISBN 978-7-103-04013-3



西方音乐研究
在中国

赵仲明／著

人民音乐出版社·北京

Xifang Yinyue Yanjiu zai Zhongguo

图书在版编目（CIP）数据

西方音乐研究在中国 / 赵仲明著. — 北京：人民音乐出版社，2012.5
（21世纪中国音乐学文库）
ISBN 978-7-103-04013-3

Ⅰ.①西… Ⅱ.①赵… Ⅲ.音乐史-研究-西方国家
Ⅳ.J609.5

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第086706号

责任编辑：吴　朋
责任校对：张顺军

人民音乐出版社出版发行
（北京市东城区朝阳门内大街甲55号　邮政编码：100010）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail: rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
787×1092毫米　特16开　2插页　19.75印张
2012年5月北京第1版　2012年5月北京第1次印刷
印数：1—1,000册　定价：59.00元

目　录

第二部分 美学思辨

第三部分 音乐分析

绪　论

第一节　引　言

从某种意义上讲，20世纪中国人文学科的历史既是中西方思想、观念、文化相互碰撞的历史，同时也是中国学者对碰撞后产生的新思想、新观念、新文化孜孜不倦地进行不断解读和不断诠释的历史。20世纪的中国音乐如此，20世纪的中国西方音乐研究亦概莫能外。

在我国20世纪的西方音乐研究学术史中，西方音乐史研究曾有过为“国乐”、为“中西”、为“土洋”、为“主义”的多次论辩，“Western Music”由“西洋音乐”而改为“欧洲音乐”，再由“外国音乐”而改为“西方音乐”，四易其名；音乐美学研究中为形式与内容，为自律与他律，为音乐的存在方式的激烈争论；作曲技术理论研究中为民族语言与西洋技法，为个性风格与时代特征，为题材与体裁的多次交锋，既体现着中国文化巨大的包容性与适应性，同时也展示出了中国学者在各个历史时期对自身民族深切而强烈的音乐关怀与人文诉求。纵然是20世纪早期，在民族危机与世界性价值认同之间的两难选择，即使是20世纪中期学术环境一度波谲云诡，变化莫测，乃至20世纪80年代以来，曾经让音乐学术界激情四射，振奋不已的“武汉和声会议”、“南昌会议”、“兴城会议”等，都业已证明了西方音乐研究与中国音乐以及中国音乐学的研究，与中国社会思想意识形态的研究须臾不能分离。以致，西方音乐既成为了中国人民精神生活中一个不可或缺的组成部分，西方音乐研究也已成为了中国社会科学人文学科中的一个既不完全等同于西方，同时也有别于世界上其他

国家，并深具中国文化属性与文化特色的重要学术领域。

对于什么是“西方音乐”，不同学科的不同视角，存在着不同意义上的解析。甚至，中西方学者的诠释亦不尽相同。但对于中国人来说，可以肯定的是，“西方音乐”绝不只是海顿(Franz Joseph Haydn，1732～1809)、莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart，1756～1791)、贝多芬(Ludwig van Beethoven，1770～1827)，更不可能仅仅只是和声、复调。事实上，“西方音乐”由欧洲以基督教文明为基质发展起来的艺术音乐开始，经近三千年的技术追求、理论创新而形成的一整套从物理音响的声学研究到乐器制造；从作曲技术理论到乐器演奏(包括声乐演唱)的实践体系与理论体系，以及依托这些理论体系创作和积累下的大量优秀作品，早已成为了一种文化——西方音乐文化。

然而，相对于自然生命来说，文化生命最根本的特点，在于它的自我创造性——自我创造、自我超越、自我参照、自我实现、自我批判的理论特色与学术品格。从这个意义上说，文化就是人类对自身永不满足的精神追求，它决定了人不可能只满足于自我维持，更不可能只满足于重复不断的原样复制，文化，只能在不断地更新中发展。

二十多年前，国学大师钱穆曾说过：“文化异，斯学术亦异。”[①] 与此说具有异曲同工之趣的是，当代美国著名民族音乐学家布鲁诺·耐特(Bruno Nettl)在“Music”与“Ethnomusicology”后面加上的“s”，也是对世界音乐文化的多元性的肯定。[②] 事实上，西方人心目中的贝多芬，与中国人心目中的贝多芬存在着文化的差异，诚如西方音乐研究在德国、西方音乐研究在美国、西方音乐研究在日本、西方音乐研究在韩国等等，必然体现出音乐文化的多样性和适应性。

也许有西方音乐研究的同行、学者、专家认为，西方音乐研究与中国的现实存在及其文化特征并没有任何直接的关联(甚至也不应该有任何关联)，即便学术史上曾经有过也只能说明历史的特殊性与偶然性。因此质疑本文《西方音乐研究在中国》的命题有偏离西方音乐本体研究主题之嫌。但是，笔者坚持认为，论及 20 世纪西方音乐在中国，如忽略了中国音乐学家的历史语境及其研究取域、论域的价值取向与学术品格，

---

① 钱穆. 现代中国学术论衡[M]. 北京：三联书店，2001：1.

② 2007 年 5 月 14 日耐特在由中央音乐学院举办的民族音乐学系列讲座中提出：音乐文化是否有边界，音乐及音乐文化是一种还是多种(is it music or musics)，以及世界上究竟只有一种 Ethnomusicology，还是有多种 Ethnomusicologies 的学说。

闭而不谈他们在西方音乐研究中的人文诉求与理论诉求及其中国文化的创造性，或许才是最大的主题偏离。

西方音乐，作为一种异域文化，直言不讳地讲，其在中国的研究是没有根基和没有学术传统的研究，同时也是没有任何真正适用于中国文化范式可依赖与遵循的研究。从这个意义上说，中国接触西方音乐的历史虽然是悠久的，但中国学者将西方音乐作为音乐学的研究对象进行理性的、学术性的研究却又是短暂的。20 世纪的中国，只有被置于东西方的文化遭遇与碰撞的历史情境中才能予以定位，才能被透彻地了解和深刻地把握。这既是“理论在一个国家实现的程度，总是决定于理论满足这个国家的需要的程度”① 其中的哲理，同时也是对中国的西方音乐研究进行再研究的基本历史坐标。我们不否认 20 世纪中国历史的多重因素曾对西方音乐研究产生过十分重要的影响，甚至是非常严重的破坏性影响。但我们同样也不能否认，中国的西方音乐研究在 20 世纪最后 20 年风调雨顺、国泰民安的国家大环境中，实现了一次历史性的学术飞跃。

然而，从什么角度对这一学术飞跃进行总结，或者说从哪些层面进行理论总结才足以说明这是一次历史性的学术飞跃，仍然还是一个需要认真分析研究的学术问题。

笔者认为，音乐史学、音乐美学、音乐学分析，无论在时间维、空间维，还是形而上、形而下的音乐存在方式中，不仅是三个构成音乐学学科的重要领域，同时也是最能反映音乐学研究深度与广度，并体现研究成就的三个重要领域。换言之，中国的西方音乐研究如缺少了对其中任何一项的研究，那么，其研究将只能是不求甚解，泛泛而谈。同样的道理，揭示与反映西方音乐研究在中国的学术成就，倘若不从音乐史学、音乐美学以及音乐学分析等三个理论层面入手，便不足以揭示中国音乐学家在西方音乐研究的学术发展中自我创造、自我超越、自我参照、自我实现、自我批判的理论特色与学术品格。

尽管如此，作为学术史的研究，本文还只能算是一次初步的理论探讨，何况，学术史并非学术活动史、事件串联史，学术史的研究旨在对那些推动学术进步，并具有代表性和影响力的学术成果及其思想、

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集：第 1 卷[M]. 北京：人民出版社，1995：11.

理论、方法的再研究。但是，在卷帙浩繁的各项研究中，如何判断推动学术进步的与没有推动学术进步的，以及怎样区分具有代表性和影响力的与不具有代表性和影响力的各种研究本身，无疑就是对笔者个人学术洞察力与辨别力的一次检验。为此，笔者愿抛砖引玉，就教于学界同行。

第二节　20世纪西方音乐研究综述

20世纪中国西方音乐研究的基本线索与发展轨迹再此印证出了马克思(Karl Marx，1818～1883)论断的科学性与正确性。

从19世纪末20世纪初，由“西学东渐”而“西乐东渐”，中国音乐家从早期对西方音乐的编译介绍，到结合中国“国乐”改进的现实需要而进行的初步研究；从中期以苏联为主要参照，对西方古典主义时期与浪漫主义早期作曲家及其作品的研究，到结合中国音乐的战时需要，以及新中国成立后的社会主义意识形态与经济建设需要而进行的创作实践研究；从改革开放后国家意识形态与思想理论的重建，以及与西方文化交流的扩大，到音乐学界对20世纪中国西方音乐研究的回顾与反思、西方音乐研究学科与理论的重建，以及在研究选题方面从拘泥于古典主义时期作曲家及其作品的研究向浪漫主义后期以及印象主义、表现主义、新古典主义、十二音体系、先锋派音乐的扩展等等，便是最好的表征。

对近百年来的研究从学术理论上进行梳理、归纳是困难的，但却是本课题展开研究的基本依据与立论前提。为此，笔者拟从学术史的角度，将我国20世纪西方音乐研究的历史进程分为早期研究(1906～1936)、中期研究(1937～1977)以及后期研究(1978～2000)等三个历史时期，并根据各时期研究的选题特点、研究视角、研究方法及其基本理论进行归纳与总结。笔者认为，做这样分期的理由是：

1.李叔同《音乐小杂志》1906年出版，可视为近代中国西方音乐研究的滥觞，此后至1937年的研究，均以编译、介绍以欧洲为代表的西方作曲家及其作品为主，带有很强的启蒙性质与普及性质，因此，笔者将其称之为早期研究。

2.1937年抗战全面爆发，“救亡”成为了压倒“启蒙”最强劲、最高亢的时代主题。[①]编译介绍以苏联作曲家及其作品，以及苏联管弦乐队、指挥、作曲、合唱、钢琴、音乐教育等为代表的“西方音乐”取代了早期以欧洲为代表的西方作曲家及其作品研究，并成为了自30年代末至50年代末长达二十余年的主要内容。其后，自60年代初至70年末中国的西方音乐研究进入了长达17年的空白期。

1937～1977年虽然长达40年，但在西方音乐研究方面却存在着意识形态和学术研究两方面的许多共性，并且，这些共性无论与早期研究(1906～1936)，还是与后期研究(1978～2000)都截然不同：

(1) 早期研究以编译介绍以欧洲为代表的西方作曲家及其作品为主，中期研究以编译介绍以苏联为代表的作曲家及其作品为主。

(2) 早期研究具有学术多元性，中期研究由于国家意识形态的一元性导致了学术上的一元性，同时带有与中国音乐实践紧密结合的实用性。即：1937～1949年具有与中国战时需要与音乐实践的实用性；1950～1976年具有与新中国思想意识形态的理论建设和社会主义经济建设需要的音乐实践实用性，亦因此，笔者将其称之为中期研究。

3.1977年国家意识形态在理论上与实践上的“拨乱反正”以后，学术界也通过对中期研究中某些非理性、非学术的“研究”做出了反思和厘清，并从对“西方”以及“西方音乐”基本概念的理论界定入手，匡正了历史上“西洋音乐”、“欧洲音乐”、“外国音乐”等内涵不清，外延模糊，指代不明的称谓。同时，通过关于西方音乐研究与中国音乐实践的学术论辩，逐渐明确了西方音乐研究在中国的学术意义，从学科与学科理论的重建到学术领域多元化的拓展；从编译介绍到自行著书立说、理论创新等，均呈现出了与早期、中期研究截然不同的研究风尚与学术品格，并为21世纪的学术深化奠定了良好的基础。因此，笔者又将其称之为后期研究。

兹简述如下：

---

① 1937年10月，(重庆)中华全国音乐界抗敌协会战歌社在上海创刊《战歌周刊》后，由李凌(李绿永)、林路、赵沨、盛家伦主编的《新音乐》，由中华交响乐团音乐导报社主编的《音乐导报》等主要以抗战歌曲，苏联音乐编译介绍以及推动中国“新音乐”与“新音乐运动”主题为主的刊物相继问世。——笔者注

一、早期研究(1906～1937)

中国音乐家在与西方音乐的初次接触和早期研究中，一方面拓宽了视野，更新了观念。同时也引发出了对中国传统音乐的思考，并凭借着强烈的爱国主义热情与对中国传统音乐的关怀，试图参照西方音乐的范式改良与改造中国音乐，“以期与世界音乐并驾齐驱。”①

1.历史概况

此时期的西方音乐研究大部分是对以欧洲为代表的作曲家、作品、基本乐理、记谱法、作曲技术理论、音乐美学、乐器演奏等编译和介绍为主，同时兼及西方音乐与中国传统音乐的比较以及对“国乐”的认识。这种带有启蒙性质的学术意识很快融入了五四新文化运动关于中西方文化与中国社会性质的论战之中(20年代及30年代中期尤甚)。其中，以由海外留学归国人士及大学师生创办的、具有西方音乐演出与研究性质的民间乐社及其刊物为代表，如北京大学音乐研究会及其《音乐杂志》，北平爱美乐社及其《新乐潮》，上海音乐学校及其《音乐界》、《乐艺》、《林钟》，北平国乐改进社及其《音乐杂志》等。

此外，从教学科目、教学方法、教学内容均具有西方音乐学院特质的北京大学音乐研究会，自蔡元培、萧友梅在北京创办，遭到当局阻挠后挥师南下，遂至上海创办上海国立音乐专科学校及其《音乐院院刊》、《乐艺》、《林钟》等历史事实，均表明了一个事实，即中国传统音乐不再是中国人音乐生活与音乐文化的全部内容，与中国传统音乐同时并存的还有西方音乐。

2.研究视角

鉴于当时赴海外留学以日本最为普遍，欧洲(德国、法国、英国等)次之，美国较少的情况，中国人对西方音乐的了解，大部分也从留学于这些国家的中国留学生中获得(需要说明，西方传教士以宗教为目的的西方音乐传播虽然也是中国人了解西方音乐的一个重要来源，但却与中国留学生对西方音乐带有学术性与研究性的传播有本质的区别)。仅以曾于1911～1914年、1919～1923年两度留学日本，回国后任北平师范学院音

---

① 刘天华.梅兰芳歌曲谱·序(1930年).刘天华全集[C].北京:人民音乐出版社,1998:181.

乐教师，并活跃于北京乐坛与民间乐社中的柯政和（1889～1973），[①]分别于1927年、1928年、1929年在《新乐潮》杂志上对德彪西（Claude Achille Debussy，1862～1918）、斯克里亚宾（Alexander Nikolayevich Scriabin，1872～1915）、勋伯格（Arnold Schöenberg，1874～1951）等西方作曲家以及美国爵士音乐（Jazz Music）带有学术性、研究性的介绍为例，它正好反映出了20世纪早、中期，一方面自巴洛克以来的古典主义音乐与浪漫主义音乐仍然活跃在欧洲乐坛，但与此同时，印象主义（Impressionism）、表现主义（Expressionism）、新古典主义（Neo-classicism）等已开始崭露头角的历史事实。

此外，由当时生活居住在中国境内的外国人组织的军乐队（Military Band）、室内乐队（Chamber Music Band）、管弦乐队（Orchestra）、交响乐队（Symphony Orchestra）演出，[②]部分来华的外国交响乐团演出，以及在华教授西方音乐的教师及其教学等，客观上既增加了我国对西方音乐的了解与认识，同时也为早期的理论研究积累了一定的感性基础。[③]

3. 研究方法与基本理论

对比与回应，是早期研究中较为普遍和常见的两种研究方法。因此，笔者将其称之为对比式研究与回应式研究。

（1）对比式研究

对比式研究即是将西方与西方音乐置于中国语境，并以此与中国音乐的思维特征、文化特征、形态特征、美学特征进行对比之后，得出西方音乐的科学性、优越性，以及中国音乐的非科学性、非优越性。但由于这种对比在内部的规定性和外部的可比性方面并不明确，因此对比的焦点，或集中在对形成中西方音乐差距的社会、文化因素方面，或集中在中西方音乐形态的外在因素方面（如音阶、乐理、记谱法、乐器、和声、对位等）。

---

① 李岩. 朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及柯政和[J]. 音乐研究，2003(3).

② 关于上海工部局乐队（Shanghai Municipal Symphony Orchestra）。详见 Richard Curt Kraus. *Piano & Politics in China—Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*，New York，Oxford：Oxford University Press，1989：4－8.

③ 沈醉了. 听了上海市政厅的音乐会后的感想[J]. 音乐界：12，1923－12；玄偵. 支加哥音乐上海可听[J]. 音乐季刊：3，1924－4.；刘天华. 在饯别钢琴师嘉祉先生的席上说的几句话[J]. 新乐潮：第1卷第1号，1927－6；萧友梅. 听过上海市政厅大乐音乐会后的感想[J]. 音乐杂志：第1卷第1期，1928－1.

① 社会、文化因素方面的对比

通过对西方音乐的研究，复兴国乐、创造国乐是当时中国音乐家在对西方音乐的研究中普遍关注的问题，同时也是自五四新文化运动以来知识界和思想界对中西方社会性质、中西方文化差距的激烈论战在音乐界中最直接的反应。音乐界虽未有人提出中国音乐“全盘西化”，但在西乐与国乐的探讨和论辩中，亦不难看出中国音乐家在西方音乐早期研究中的基本目的和基本方法——改造中国音乐与中国音乐文化的国民性。如有人指出守旧派喜谈古乐，但却拒绝创新；有人指责醉心欧化者，不遗余力地诋毁传统；有人则又指出“其实二者皆非也”；[①] 也有学者提出，西方音乐虽然发达，但每个国家仍必须有属于自己国家“国性”的音乐，中国音乐之所以不发达的真正原因在于“并非艺之有负于人，实为人之有负于艺”等等。[②]

② 音乐形态因素方面的对比

真正能从音乐本体与音乐形态方面提出中西方音乐的本质差异，并对其进行对比的学者，通常大部分都是有过海外留学经历的，或学习过西方音乐的专业音乐家，如萧友梅、王光祈、刘天华等。

萧友梅运用进化论史观将自然音乐向艺术音乐的进化分为“最初级”、“第二级”、“第三级”等三个阶段，并指出：

> 欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器、扩大乐器所奏声音的范围、总要达到用声音描写各种动的生活。这就是第三级的音乐、就是今日泰西的音乐。他们西洋人能做到这个地步就是因为他们多进取性质。[③]

对于中国音乐史的编写，他提出“首先要把西方的音乐理论，音乐史彻底的研究一下，方才有把握可以达到目的。”[④] 因中国音乐与西方音乐的“一千年”[⑤] 差距在于：西方音乐史中键盘乐器的发明，有五线谱及其

① 陈仲子. 欲国乐复兴宜通西乐说[J]. 北京大学音乐研究会编. 音乐杂志：第 1 卷第 9、10 两号合刊，1920－12.

② 招伟民. 提倡音乐之我见[J]. 招伟民、祝湘石等编. 音乐季刊：1，1923－8.

③ 萧友梅. 甚么是音乐？外国的音乐机关。甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因[J]. 北京大学音乐研究会编. 音乐杂志：第 1 卷第 3 号，1920－5.

④ 萧友梅. 中国历代音乐沿革概略[J]. 上海国立音专乐艺社编. 乐艺：第 1 卷第 5 号，1931－4.

⑤ 萧友梅. 最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因[J]. 上海国立音专艺文社编. 音乐杂志：第 1 卷第 3 期，1934－7.

记谱法；有固定职业的教堂风琴师；有专业歌手（Mastersinger）；有被贵族和富人聘请的作曲家；有音乐学院等。与此相反，中国古代乐师无发明制造键盘乐器与用五线谱记谱的能力；过度墨守旧法，缺乏进取精神，虽有"良器"与"善法"输入，但不愿采用和模仿；中国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能统一。因而他通过对西方音乐的研究得出：中国音乐千百年来发展缓慢的原因，在于音乐教育的薄弱。只有建立专业的音乐教育机构，培养出大批合格的音乐专门人才，中国音乐才能复兴、崛起并发扬光大的重要结论。

王光祈提出中国音乐必须由中国人自己创造，"不能强以西乐代庖"[①]，但他同时也认为，创造国乐应从整理古代音乐、收集民间音乐，以及悉心研究代表国乐民族性的所在等三大步骤开始，并且：

> 利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。

若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可以不加以研究。[②]

从以上两例中不难看出，在萧友梅、王光祈等有代表性的前辈音乐家的身上学贯中西，博古通今的深厚学养，以及蕴涵在他们西方音乐早期研究中的爱国主义民族精神。他们既有《甚么是音乐？外国的音乐机关。甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《西洋音乐史纲要》、《欧洲音乐进化论》、《德国人的音乐生活》，同时也有《中国历代音乐沿革概略》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，以及《中国音乐史》、《中国乐制发微》、《翻译琴谱之研究》、《中国古代歌剧研究》等极具学术价值的音乐学著述。

（2）回应式研究

回应式研究是将中国与中国音乐置于西方语境，并按照西方音乐的思维特征、文化特征、形态特征做出符合世界音乐潮流的中国音乐回应。其目的在于"效法西乐，改良旧乐，创造新乐"。

刘天华可谓身体力行地在对西方音乐回应式研究中最具代表性的一位音乐家。他既四处走访中国民间艺人，收录、整理民间音乐，同时又

① 王光祈. 中国音乐史：自序（1931 年）[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2005：2.

② 王光祈. 欧洲音乐进化论（1924 年）[C]. 中央音乐学院中国音乐研究所编. 中国现代民族音乐家论民族音乐. 内部资料，1962：77.

主动地向西方音乐家学习西方音乐及其理论。由于这种兼容并包的精神，使他在中国音乐与西方音乐的理论研究和音乐实践方面都颇有建树。关于国乐，他的理论是：

一方面采取本固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来。介绍西乐，以为改进的辅助；并想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾齐驱。①

他一方面深为中国因为没有统一的、科学的、精确的记谱法将音乐史上众多的优秀作品记录下来而遗憾，同时也为"欧西作曲家，咿唔斗室，一纸谱成，各国乐坛便可发其妙响"而深为感慨。②但另一方面，在利用西方记谱法整理记录中国音乐以及中国戏曲，以及借鉴西方作曲技术理论创造新乐方面，刘天华却迈出了历史性的第一步，并具有划时代的意义。刘天华在西方音乐研究方面，曾翻译普劳特(E. Prout，1835～1909)《和声学及其理论与实际》(1927)、威恩汉姆(J. E. Vernham，不详)《曲调配和声法初步》(1928)等西方音乐理论著作多部。

除此之外，在20世纪早期的西方音乐研究中，还有很多具有学贯中西、兼容并包学养的中国音乐家，如缪天瑞、③青主、黄自、贺绿汀、钱仁康等等。

二、中期研究(1938～1979)

需要说明，本文将1938～1979年拟定为中期研究的根据是：

1. 从总体上讲，自1937年抗战全面爆发至1949年中华人民共和国成立，一方面，"救亡主题再次压倒了启蒙主题"，④此前对以欧洲为代表的西方音乐的编译介绍逐渐被以苏联音乐为代表的编译介绍所取代，同时，更多地结合中国战时的音乐实践需要亦成为了当时西方音乐研究的主流；1950～1960年，虽然战争结束，新中国亦进入了社会主义经济建设阶段，但以苏联为主的西方音乐研究亦进入了历史上最旺盛的时期。

2. 1960年，虽然中苏关系破裂，大批的苏联专家撤走，但我国研究

---

① 刘天华. 国乐改进社缘起[M]. 新乐潮：第1卷第1号，1927－6.

② 刘天华. 梅兰芳歌曲谱·序(1930年)[C]. 刘天华全集. 北京：人民音乐出版社，1998：181.

③ 赵仲明. 世纪人生 百年学问——为缪天瑞先生百岁华诞而作[J]. 中国音乐学，2007(2)：5－13.

④ 李泽厚. 中国现代思想史论[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2003：5.

西方音乐的基本方法，以及对西方音乐的总体的价值判断与态度并未因中苏关系的破裂与苏联专家的撤走而立即消失，加之我们不久即进入了持续近两年的关于德彪西的大讨论，直至 1966 年"文革"开始。而伴随着《人民音乐》的 10 年停刊，我国的西方音乐研究也进入了历史上的低迷期，甚至是空白期。

3. 笔者不否认，在此时期中，我国亦有一些难能可贵的学者在资料严重不足、学术条件极差的情况下专注于德奥、英美的研究，但毕竟，当时这样的研究并不是主流。

诚然，笔者深知，这样的分期存在着年代跨度较大、时间较长的不妥之处，因而从此时期的研究性质而言，似可将其分为两段看待，即，1938～1960 年为前半段；1961～1979 年为后半段。

1. 历史概况

1937 年抗战全面爆发后，同年 10 月，中华全国音乐界抗敌协会暨战歌社在重庆成立，与此同时，由该社创办的《战歌周刊》问世；之后由李凌、林路、赵沨、盛家伦等主编的《新音乐》以及由中华交响乐团音乐导报社主办的《音乐导报》相继创刊发行。这些刊物紧紧抓住中华民族全面抗战的时代主题，配以抗战歌曲（乐谱）和以苏联为代表的作曲家及其作品、音乐基本理论、作曲技术理论，以及乐队、合唱队训练、钢琴、小提琴乐器演奏等编译介绍，极大地推动了中国的"新音乐"与"新音乐运动"，直至 1949 年中华人民共和国成立。

新中国成立后中国音乐学术界最重要的变化，莫过于音乐刊物出版发行的重大调整与变化。1906 年至建国前的音乐期刊多达 133 种，[①] 1950 年时仅为 1950 年 9 月创刊的《人民音乐》一种。实事求是地说，仅仅一份面对近六亿人口大国的[②]《人民音乐》来说，它所承载的社会功能必然是多重性的，以致真正的学术性文章十分有限，而西方音乐的研究则少之又少。与西方音乐研究有关的刊物虽有音乐出版社 1954 年 7 月创刊的《音乐译文》，但该刊 1960 年第 3 期停刊，1980 年复刊；1959 年 1 月由上海音乐学院编印的《上音译报》创刊，同年 12 月也因故停刊；1959 年 3 月由中央音乐学院编译室编印的《国外乐讯》创刊，但 1960 年也宣

---

① 李文如. 20 世纪中国音乐期刊篇目汇编：编例[C]. 北京：文化艺术出版社，2005：1.

② 据《中国人口网》：1953 年全国人口普查数为 5.9 亿。见：http://www.chinapop.gov.cn/

告停刊。甚至,《人民音乐》这份唯一的专业音乐刊物在十年动乱中,也不得不停刊10年;1958年2月创刊的《音乐研究》停刊时间则长达20年(1960～1980)。

"社会主义现实主义"作为此时期中的一个政治学说与艺术方法论的合成术语,尽管其概念、逻辑、理论以及表述上均存在诸多漏洞与谬误,但因它来自苏联——马克思主义理论的成功实践——世界上的第一个社会主义国家。并在苏联20年代后期关于文艺理论大讨论草拟出的诸多"主义"中精选后(如"无产阶级现实主义"、"英雄的现实主义"、"有倾向的现实主义"、"社会的现实主义"、"共产主义的现实主义"、"辩证唯物主义的现实主义"、"宏伟的现实主义"、"浪漫的现实主义"、"新现实主义"等),由斯大林(Iosif Vissrionovich Stalin,1879～1953)[①]钦定确立。其定义在1934年全苏第一次作家代表大会通过的苏联作家协会章程中被表述为:

> 社会主义现实主义,作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法。要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地描写现实;同时,艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。社会主义现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去发挥创造的主动性,去选择各种各样的形式、风格和体裁。[②]

按以上逻辑,"社会主义现实主义"可作"作为社会主义的现实主义"解,亦可作"作为社会主义政治学说的艺术方法论"或"作为执政当局的艺术表现内容"等释。其核心是政治,艺术为附庸,因此政治指导艺术,艺术(包括音乐学术研究)服从政治便成为必然。在相当一段历史时期中,"社会主义现实主义"既是指导苏联文学艺术理论研究和创作实践的基本纲领,又成为了中国在文学艺术理论方面必须遵循的基本准则。

由这一理论衍生到苏联音乐理论研究与创作实践领域的具体表现是:提倡古典音乐,反对反人民的、纯技法的形式主义音乐(即:提倡18、19世纪西方古典主义时期与浪漫主义早、中期的作曲家及其作品,反对

① 约瑟夫·维萨里昂诺维奇·斯大林(Iosif Vissrionovich Stalin,1879～1953),苏联共产党和苏联政府的主要领导人,列宁逝世后的继任者。——笔者注

② 黄晓和.苏联音乐史:上册[M].福建:海峡文艺出版社,1998:97－98.

浪漫主义后期及印象主义以后的各种西方音乐流派及其作品)。[①]而作为与苏联保持一致的一种政治态度和立场,我们一方面毫不动摇地认为,现代西欧和美国资产阶级的音乐理论是颓废的、虚伪的、毒害人民的。[②]甚至坚信:“也只有在苏联——代表着人类最进步思想的社会里,才能最正确地予以古典音乐以光辉的解释,把古典音乐从没落资产阶级的手中解放出来,交还给人民。”[③]

在这样极其特殊的意识形态与文艺理论指导下,我国的西方音乐研究从 50 年代至 70 年代遭遇了前所未有的干扰与破坏,从建国初期的“广播音乐事件”到“德彪西事件”;从对西方无标题音乐的大批判,到对舒伯特(Franz Schubert,1797～1828)的阶级分析等一系列政治性的,而非学术性的“事件”频频发生,且接连不断。即便是对贝多芬这样深受世界尊重与爱戴的伟大作曲家的学术研究,也没能完全幸免。[④]甚至不惜将我国的西方音乐研究专家组织起来,编撰“不是纯学术研究,是为阶级斗争,为政治斗争的需要”[⑤]的西方音乐史。

此外,为更正 20 世纪初以来“西洋”与“西洋音乐”之“洋”字带有崇洋媚外含义的中文表述,同时为了表明西方音乐研究的研究对象与我们国家之间的平等地位,西方音乐由“西洋音乐”改为了内涵宽泛,指代不明的“外国音乐”。

2. 研究视角

鉴于上述特殊的历史原因与学术条件,我国 20 世纪中期的西方音乐研究范围仅限于 19 世纪前后约一百多年(1790～1910)[⑥]的西方作曲家及其作品之中,偶尔涉及巴洛克晚期的作曲家,如斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti,1685～1757)、亨德尔(Georg Friedrich Handel,1685～1759)、巴赫(Johann Sebastian Bach,1685～1750)等,而对于西方音乐的源头——古希腊、古罗马时期,以及其间的中世纪时期、文艺

---

① 日丹诺夫著,梁香译. 在联共(布)中央召开的苏联音乐家会议席上的演说[C]. 新音乐社编. 苏联音乐问题. 上海:文光书店印行,1949:49.

② 雪耕. 苏联音乐问题:导言[C]. 新音乐社编. 苏联音乐问题[M]. 上海:文光书店印行,1949:1.

③ 焕之. 从广播音乐谈到介绍西洋音乐问题[C]. 音乐建设文集:上册,1959:11.

④ 赵仲明. 文本的历史性与历史的文本性——中国语境中的贝多芬传记研究述评[J]. 中央音乐学院学报,2007(2):56－64.

⑤ 蔡良玉、梁茂春. 一本“以阶级斗争为纲”的《西洋音乐简史》[J]. 中国音乐学,2007(2):26－36.

⑥ 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海:上海音乐出版社,2001:217.

复兴时期、巴洛克早期和中期，与浪漫主义后期至20世纪的音乐内容几乎完全被忽略。尽管如此，在这一时期的研究中仍然缺乏应有的深度与广度，纵然对于古典主义音乐大师海顿、莫扎特、贝多芬等作曲家与浪漫主义音乐作曲家、民族主义作曲家的研究，也仅限于作品与曲式等技术成分的分析而非音乐学的整体研究。对于音乐史学、音乐美学、音乐社会学、音乐文献学等方面的研究仍存在很多理论缺失与理论盲区。

在此时期的研究过程中，1938～1960年以编译苏联音乐界的西方音乐研究为主；1960年中苏关系破裂后，我国音乐界（特别是西方音乐研究）不久即进入了关于德彪西的大讨论，且持续近两年，直至1966年"文革"开始。伴随着《人民音乐》10年停刊，我国的西方音乐研究也进入了历史上的低迷期。

尽管如此，我们仍不得不客观地说，这一时期按苏联模式建立起来的中国音乐实践，及其理论体系却又是当时最活跃、最重要、而且最具有西方音乐研究中国特色的。大批的苏联专家被请到中国，执教于各大音乐学院，他们的讲义、讲稿，甚至录音记录等，均成为了我国各大音乐院校通行的教材。如康津斯基（Alexey Ivanovich Kandinsky，1918～ ）的《西洋音乐通史》、哥德施密特（Harry Goldschmidt，1910～1986）的《德国音乐》以及阿拉勃夫的《音乐作品分析》等等。而经国家严格选拔出来的青年学子则又被派往苏联（包括东欧的一些社会主义国家），并以直接融入苏联社会、生活的方式中学习西方音乐。苏联社会主义的世界观、艺术观、美学观以及音乐实践与评价体系，既在这些青年学生的人生道路与艺术生命中打上了深深的烙印，同时也极其深刻地影响到了我国的西方音乐研究，甚至于中国现、当代的音乐实践。

3. 研究方法与基本理论

如上所述，从音乐学方面（而非音乐实践范畴内的技术理论）而言，我国此时期的西方音乐研究的确还不具备自己的学科方法与理论体系，但笔者认为，造成这一结果的原因并不完全由学术所致，更深层的原因是，在我们的头脑里，"只有在苏联——代表着人类最进步思想的社会里，才能最正确地予以古典音乐以光辉的解释"[①]。在这种政

① 焕之. 从广播音乐谈到介绍西洋音乐问题[C]. 音乐建设文集：上册，北京：音乐出版社，1959：11.

治/学术一元化的大趋势当中，学术上的不同见解很可能被划入持不同政见者的行列之中，因而与其说这一时期我们的西方音乐研究完全服从于苏联，不如确切地说，这种服从更是一种对政治/学术“安全”的双重性依赖。

三、后期研究(1980～2000)

就学术氛围而言，1980～2000年是我国20世纪西方音乐研究最好的20年，这与改革开放，国泰民安，有着最直接的关系。它以粉碎“四人帮”为政治上的象征；以恢复高考为教育上的契机；以将西方音乐视为一种音乐文化现象，同时作为中国音乐学不可或缺的一部分为学科上的标志，以及从理论上将“西方音乐”划定在欧洲“以基督教文明为基质发展起来的‘艺术音乐’”[1]的音乐学研究(而非作曲技术理论与音乐表演艺术理论等其他非音乐学研究)。同时，更正了20世纪初以来“西洋音乐”、“欧洲音乐”、“外国音乐”等缺乏研究对象指代与学科规定性的中国式称谓，正式确立了“西方音乐”这一与国际音乐学界“Western Music”相一致的专业术语，并与国际音乐学界一起思考和研究“Western Music”范畴内的学术问题为学术上的起步。

1. 历史概况

1976年“文革”结束，人们从长期被禁锢和压抑的政治气氛当中得到了解放，思想异常活跃，求知欲空前旺盛。特别是1977年音乐学院恢复高考，一大批“文革”中被迫害的专家、教授陆续得到了平反昭雪，长期被冷落的专家、学者被重新启用，各出版社恢复了学术著作的出版(包括再版)，一大批音乐学院的学报相继创刊。随着对外文化交流的正常化，国外音乐家、院校、乐团等相继来华交流，被长期禁锢着的西方音乐重新恢复了欣赏、演出、教学以及研究，客观上为中国学术界对西方音乐的认识和研究提供了必要的条件。值得一提的是，中美关系恢复邦交后，大批的美国音乐家和乐团来华演出与教学对于我国的西方音乐研究提供了很多直接的影响。1979年著名指挥家小泽征尔(Seiji Ozawa，1935～)率美国波士顿交响乐团来华演出，之后小提琴大师梅纽因(Yehudi Menuhin，1916～1999)、斯特恩(Isaac Stern，1920～2001)等又

---

① 杨燕迪.论西方音乐研究在我国的重建[J].黄钟，1990(1)：77－84.

纷至沓来，中、美间 30 余年的隔阂与敌对此时趋于正常化。尤其耐人寻味的是，1979 年斯特恩结束了在北京的演出和讲学之后，将其与家人在中国游历的景况拍成了名为：*From Mao to Mozart*：*Issac Stern in China*(《从毛泽东到莫扎特：艾萨克·斯特恩在中国》)的纪录片。并且，该片在 1981 年获得了奥斯卡最佳纪录片奖以及当年戛纳电影节特别奖。西方媒体对该片评价为"its contribution to understanding to art, to civilization and to humanity itself"("对艺术、对文明以及对人道主义理解的贡献"——笔者注)。[①]此外，身居海外的华人音乐家如傅聪、赵元任等也相继回国讲学，被封闭了长时间的中国打开了让国外人士走进中国的大门，同时也为国内的学者提供了出国参观、访问、学习的机会。再者，从广义的西方音乐研究而言，自 1981 年开始举办的《全国交响音乐作品评奖》活动以及 80 年代中期对"新潮音乐"的讨论，也具有一种对西方作曲技术理论的实践性探讨和研究的意义。

此时期的主要音乐学术期刊共计 17 种，[②]与此同时，一大批西方文艺学、哲学、美学、音乐学著作(包括音乐史学、音乐美学、音乐社会学、音乐分析学等)的翻译出版以及一些经典旧版名著的重印与再版，既拓宽了中国 20 世纪后期的西方音乐研究的视野，也更新了西方音乐研究学科内部的一些固有观念。

学术平台的搭建为学术研究提供了必要的条件，呈现出了这一时期特有的学术特点：

(1) 研究选题自由。研究者无须再顾忌被研究对象的国籍及其政治属性，亦无须担忧自己的研究是否与中国的政治信仰与时政相悖。

(2) 研究范围宽广。既有上至文艺复兴时期和巴洛克时期技法、风格、人物、美学的研究，也有对 20 世纪以来西方新兴流派与音乐家及其

---

① 详见斯特恩著，卜大炜译. 斯特恩回忆录：我的前 79 年[M]. 北京：东方出版社，2003.

② 这些学术期刊分别是：由人民音乐出版社主办发行的《人民音乐》、《音乐研究》(该刊自 1960 年停刊后，1980 年重新复刊)、《中央音乐学院学报》(1980 年 12 月创刊)、《音乐艺术》(上海音乐学院学报，1979 年 12 月创刊)，以及《音乐学丛刊》(1981 年 8 月创刊，1986 年 7 月停刊)、《中国音乐学》(1985 年创刊)、《天籁》(1985 年 3 月在 1960 年 3 月创办的《音乐学习与研究》基础上创刊)、《交响》(该刊创办于 1975 年，原名《延安歌声》，1982 年正式更名为《交响》)、《星海音乐学院学报》(其前身为 1979 年创刊的《音专学报》，1985 年更名为《星海音乐学院学报》)、《中国音乐》(1981 年创刊)、《乐府新声》(1983 年 2 月创刊)、《音乐探索》(1983 年 10 月创刊)、《黄钟》(1987 年 3 月创刊)。此外，由中国艺术研究院音乐研究所继《中国音乐学》之后，又有《音乐学术信息》与《中国音乐年鉴》，并分别于 1985 年、1987 年创刊。1989 年 2 月《中国音乐教育》也开始创刊发行。

作品的研究。[①]

（3）研究方法新颖。自80年代以来西方音乐研究对西方“三论”颇受青睐之后，[②]随着改革开放的步步深化以及中西方学术交流的扩大，文化学、人类学、民族学、心理学、符号学、阐释学等学科的方法与理论也都被中国学者大量借鉴、吸收。

2. 研究视角

在这一时期中，老一辈专家丰富的人生经历与学术积累，使得他们的专题性研究颇具深度；中年知识分子赶上了最好的机遇，他们走出国门，直接深入西方、考察西方，并与西方作曲家、音乐学家对话；青年后学虽然是音乐学院恢复招生后才获得机会在大学中深造的一代，但他们却构成了我国西方音乐研究中最富于思考的重要新生力量。对我国西方音乐研究学科的方法论探索，以及对音乐美学、音乐社会学、音乐史学、音乐形态学、音乐分析学等领域备受三代学者关注并成为了这一时期的研究热点。

3. 研究方法与基本理论

鉴于上述学术环境的改善，此时期涉及到了西方音乐研究中的一些重大理论问题，而对这些问题的进一步研究，则又牵涉到了西方音乐研究的基本方法与基本理论：

（1）从理论上明确“西方音乐”研究的对象与主体为欧洲以基督教文明为基质发展起来的艺术音乐，其研究方法为音乐学研究，而非作曲技术理论与声乐、器乐演奏（唱）技巧等音乐实践理论研究，正式确立了“西方音乐”这一与国际音乐学界“Western Music”相一致的专业术语，并与国际更广泛的学术界同仁一起思考和研究“Western Music”范畴内的学术问题。

（2）由对西方学者的音乐通史、断代史以及专题史著作的编译，引发出对音乐史学方法论与史学主体意识的研究。

（3）随着汉斯立克（Eduara Hanslick，1825～1904）《论音乐的美》（1978）、黑格尔（Hegel Georg Wilhelm Friedrich，1770～1831）《美学》

---

① 以武汉音乐学院郑英烈为代表，从作曲技术理论角度研究西方十二音技法与序列音乐成为了80年代中后期的热点。之后，作为音乐学的西方音乐研究，90年代以来又有余志刚的贝尔格研究、何平的科普兰研究、郑中的梅西安研究、陈鸿铎的里盖蒂研究等。——笔者注

② “三论”在80年代中后期的人文学科（包括音乐学）研究中备受关注和借鉴，它们是：信息论、控制论以及系统论。——笔者注

(1979)、戴里克·柯克(Deryck Cooke,1919～1976)的《音乐语言》(1981)以及苏珊·朗格(Susanne Langer,1895～1982)《情感与形式》(1985)等西方美学名著中译本以及中国学者的美学著作出版,西方音乐研究不可回避地再次涉及到了“自律”与“他律”的美学命题,由此引起了对音乐的形式与内容的研究。

(4) 从对我国以往西方音乐研究的学科及其学术的反思,呼唤与倡导中国西方音乐研究必须摆脱政治对学术的干扰,同时建立学科主体意识与学术自立观念开始,引发出了西方音乐研究与中国音乐实践关系的讨论。

(5) 从强调音乐学对于音乐作品的本体分析,引申出对以往作品分析、曲式与作品分析、音乐分析,以及音乐分析学等分析模式局限性的不适应与不满足,进而探讨和创建具有中国文化特色与中国学术风格的音乐学分析。

第三节 与本文相关的前人研究成果综述

应该说,关于西方音乐研究的方法与方法论的研究,在我国20世纪80年代以前的西方音乐研究中并不是一个被普遍关注的问题,但80年代以后,随着西方音乐研究主体意识的增强,以及学术界对音乐学元理论认识的深化,方法论一度成为了80年代中期至90年代前期的热门话题。

随着20世纪即将结束,21世纪即将来临,音乐学界对20世纪西方音研究进行回顾性、总结性、评述性的研究也随之兴起。虽然为数不多,但在一定程度上反映和代表中国音乐学家世纪末学术关怀的一批研究成果发表于90年代中、后期以及21世纪头五年。它们以20世纪由中国音乐学家编著出版的西方音乐史专著为主要研究对象,试图从方法论研究、史学史研究、著作史研究的角度进行评估与述评。

兹将上述研究成果以发表年代为序,按方法论研究、史学史研究、著作史研究,以及综述性研究等分类简述如下。

一、方法论研究

从80年代中期至90年代末，关于西方音乐研究方法与方法论方面的主要论文有(以发表年代为序)：

叶纯之《尽快地结合我国的创作实践——对研究外国音乐的几点意见》，杨燕迪《音乐史家的自诘与迷惑》，蔡良玉《西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题》，杨燕迪《论西方音乐研究在我国的重建》、《寻找自立：谈西方音乐研究在中国的意义》，高士杰《建国以来的外国音乐研究》、《对我国西方音乐史研究的思考》，魏廷格《西方音乐研究与中国音乐实践》，叶松荣《关于西方音乐研究中的认识问题》，李应华《当代中国人对西方音乐历史的观念变迁》，李秀军《西方音乐史教学问题探讨》，王晡《方法：在实践中开创，在实践中开拓》，杨燕迪：《探索音乐史：方法论反思四题》，周凯模《中国人如何研究西方人的音乐历史——研究者的再定位及其方法拓展》等。

早在80年代中期，叶纯之曾提出"研究外国音乐不是为研究而研究，重大的任务之一就是帮助、启发我国作曲家更好地思考。使他们不但在实践中进行探求，也能从国外音乐所走过的形形色色的曲折道路中汲取经验与教训，从而决定自己的方向"。"研究工作者应该是智囊团，是路标，是创作工作者的伙伴"[①]。显而易见，这是一种在我国由来已久，并且颇具代表性的观念，即，研究西方音乐是为了启发、指导中国音乐的实践，因此，不能是"为研究而研究"。

1990年，杨燕迪大胆地率先回应了这种明显影响和阻碍着中国西方音乐研究主体意识形成的观念。他指出："怀疑精神必须彻底才能是有力的。一个问题的提出必然导向另外一些问题的提出。发问带有危险，因为它摧毁信念，并破坏权威。但发问又是建设性的，由于发问人们才得以成熟，学科才得以前进。"[②]必须承认，杨燕迪的短文虽然没有展开较为具体的论证，但作为一种理论呼吁，却引起了学术界较为广泛的重视。不久，他在另一篇文章中补充道："求知和理解是人文学术研究的最高职责，这一认识对西方音乐研究(乃至整体的音乐学术)的健康发展

① 叶纯之. 尽快地结合我国的创作实践——对研究外国音乐的几点意见[J]. 人民音乐，1984(12)：52－55.

② 杨燕迪. 音乐史家的自诘与迷惑[J]. 中国音乐学，1989(2)：81.

是必不可少的。可以说它也是这门学科求得稳健进步的基本保证。只有在形成这个正确共识的基础上，我们才能跳出关于'理论与实践关系'莫衷一是的泥潭，排除来自各个方面的非学术性干扰，并澄清门外汉对理论研究所产生的误解。"① 尽管如此，有人依然认为"西方音乐不是理性形态的事物，而是实践性的特定音响"，并坚持：研究西方音乐必须为中国音乐的实践服务的狭隘思想。② 但是，随着西方音乐研究的深入，这些较为"传统"但却并不正确的观点亦随着西方音乐研究主体意识的增强而淡化，并开始以较为冷静的、理性的学术态度面对西方音乐学界的研究，同时重新审视、思考我国的西方音乐研究现状。

1990年，蔡良玉发表的《西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题》一文，以对英美音乐学文献扎实的梳理与归纳，为我国的西方音乐研究展示了一幅较为全面、充分的英美音乐学界的学术动态，它极大地开阔了中国音乐学家的学术视野，同时拓宽了中国音乐学家对于西方音乐研究的思路。因而，她针对存在于我国西方音乐研究领域中的"实用主义"问题、"缺乏扎实的、实事求是的学风"的问题，以及"保守、狭隘，缺乏主体意识"、"方法僵化"等问题亦显得更具说服力。③

高士杰也在《对我国西方音乐史研究的思考》一文中直言不讳地提出了他本人在从事西方音乐史研究与教学中的五个困惑："作为一门学科，西方音乐史应该全息性地反映西方音乐的发展演变过程。只有全方位、多视角地观察研究，才有可能对西方音乐史的各种现象做出比较符合历史本来面目的解释。然而我们的思维定势，如同一副有色眼镜，把今天的观点，强加给古人而使我们难于看清历史本色，使历史事实受到较大程度的歪曲。这样的事例，绝非个别。"④

之后，虽然叶松荣在《关于西方音乐研究中的认识问题》一文中说："近年来，我国的西方音乐研究取得较大进展，但与人文学科的其他门类（如外国文学研究、西方哲学研究等）相比较，西方音乐研究还是稍显滞后，因而也引起人们对西方音乐研究的批评与反思。我以为，最主要的还是观念问题，认识问题。在一门学科、一种艺术流派中，观念是很重要

---

① 杨燕迪. 寻找自立——谈西方音乐研究在中国的意义[J]. 人民音乐，1990(2)：29－30.

② 魏廷格. 西方音乐研究与中国音乐实践[J]. 人民音乐，1991(10)：46－47.

③ 蔡良玉. 西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题[J]. 中央音乐学院学报，1990(1)：40－47.

④ 高士杰. 对我国西方音乐史研究的思考[J]. 人民音乐，1991(6)：44－46.

的，它是一种指导思想，决定着这门学科这种艺术流派的主导内核。”并且，他提出了三个方面的认识思考：(1) 关于中国学者要不要和西方学者保持同一立足点？能否保持？怎么保持？(2) 应放弃对唯一结论统一模式的追求。(3) 在西方音乐研究中，应包括两个方面：一是对西方音乐创作、音乐批评、音乐思想、音乐技术、音乐理论发展过程的研究，也即西方音乐史的研究；另一方面，是对历代音乐史研究发展过程的研究，可称为音乐研究史的研究。①

李应华的《当代中国人对西方音乐历史的观念变迁》与高士杰的《建国以来的外国音乐研究》在结构上、内容上、表述上都极其相似。唯一不同的是，高士杰的最后一部分题目是“改革开放 10 年”，而李应华的最后一部分称为“80 年代以后”②。

李秀军的《西方音乐史教学问题探讨》一文，概要地从我国西方音乐史的教学现状及教学内容、方法存在的问题、解决问题的初步设想等几个方面进行了回顾与总结，并提出了充实和加强中世纪和 20 世纪西方音乐在我国西方音乐史教学中的教学内容的必要性，同时也指出了张洪岛主编的《欧洲音乐史》的历史局限等。③

王晡的《方法：在实践中开创，在实践中开拓》一文(以下简称“王文”)，虽然涉及的问题较多，论点也较杂。但从中国的西方音乐史学史、为什么要讨论音乐史学方法、西方音乐研究对中国人的意义、西方音乐史学方法的瞻望、再构我们的西方音乐史学、中国人的西方音乐史权威、音乐史学者的世界等七个方面论述了 20 世纪中国的西方音乐史研究所走过的学术道路，并对我国不同时期的西方音乐史编撰进行了评述。但笔者认为，与此类文章最大的不同之处是，“王文”有较开阔的中西方学术视野，在谈到“西方音乐研究对中国人的意义”以及“中国人为什么要研究西方音乐”时，“王文”回答了：“洋为中用。”并指出：“毛泽东思想和邓小平理论关于中外文化关系的论述，不是简单的拿来主义，更不是排拒主义。我们只有全面地把握这些符合马克思主义真谛的、体现了人类智慧晶的真理，更深刻地理解和解决研究西方音乐的深层目的，才能使我们的史学方法得到进步。”在谈到方法与方法论时，“王文”引入了一个

① 叶松荣. 关于西方音乐研究中的认识问题[J]. 人民音乐，1997(10)：36－39.

② 李应华. 当代中国人对西方音乐历史的观念变迁[J]. 中国音乐学，1997(3)：85－90.

③ 李秀军. 西方音乐史教学问题探讨[J]. 中国音乐，1997(2)：52－53 转 57.

新概念“外马克思主义”，其解释为“可以把所有的意识形态划分为两大领域，一个是科学马克思主义，它是真理，另一个是马克思主义以外的主义，其中也有真理。‘外马克思主义’的观念给了我们一个完整的命题：马克思主义是真理，马克思主义不是唯一真理，马克思主义之外还有真理。”但由于“王文”对“外马克思主义”并无较为清晰的定义，因而不能确认所谓“外马克思主义”，是否指的是“西方马克思主义”，或“科学马克思主义”。此外，在谈到“再构我们的西方音乐史学”时，“王文”提出：“我们必须把中国的西方音乐史学放在世界的西方音乐史学界中，准确地给予定位，准确地评价我们的状况，这样，我们才能和世界接上轨，同步前进。”文中充满了对中国音乐学家能通过具有中国特色的西方音乐史研究能与西方学术界“对话”的期待。①

相比之下，杨燕迪的《探索音乐史：方法论反思四题》一文（以下简称“杨文”），论点清晰，主题鲜明，理论性强。“杨文”除了讨论方法论研究与理论实践的关系及其对学术建设的利弊外，更多的是联系音乐史研究中的具体实际，从论及历史哲学的角度审视历史写作的客观性，谈及当前视野对历史研究的影响等音乐史的基础理论问题，随后又阐发了音乐作品存在的现时性问题。针对中国90年代的音乐史著述情况，提出了“提倡更加开放、更加个人化的音乐史著述方式。”所谓的方法论四题，即：方法论定位问题、Geschichte（历史本体）与Historie（历史写作）问题、“一切真正的历史都是当代史”（克罗齐语，详后）问题，以及音乐史与音乐史家问题等。②

此外，周凯模的《中国人如何研究西方人的音乐历史——研究者的再定位及其方法拓展》一文，无论学术视野，还是理论性、逻辑性以及可行性等，都在当时的方法论研究中别具一格。其中，由于借鉴了大量民族音乐学的方法与理论，不仅为西方音乐研究多年来形成的思维模式、研究模式，甚至论说模式都平添了许多鲜艳的色彩，而且，文中提出的警句，似乎也确实触及到了方法论研究的真谛：“研究者思维方法的改变，比方法的选择更难！重要的是意识的自觉与警醒！”。③

---

① 王晡．方法：在实践中开创，在实践中开拓[J]．中央音乐学院学报，1998(1)：29－36；(2)：34－39.

② 杨燕迪．探索音乐史：方法论反思四题[J]．中国音乐学，1998(1)：76－82.

③ 周凯模．中国人如何研究西方人的音乐历史——研究者的再定位及其方法拓展[J]．中央音乐学院学报，1999(1)：27.

二、史学史研究

史学史研究方面的主要论文有：沈旋《对西方音乐史学史的回顾与杂感》、蔡良玉《我国西方音乐史专著方法回顾》、李小诺《西方音乐史学观与史学研究》、叶松荣《关于中国西方音乐史学研究特色的思考》、黄虹《借鉴·扩展·深化·重构——史学新观念对西方音乐史教学研究的启示》、屠艳《在机遇与奋发中繁荣——中国当代西方音乐史研究述论（1978～ ）》、董蓉《"扩展"、"深化"与"自觉意识"——对我国西方音乐研究历程的简略回顾与思考》等。

在这类研究中，笔者认为，最值得一提的是蔡良玉的《我国西方音乐史专著方法回顾》（以下简称"蔡文"）。虽然，"蔡文"面对的研究对象和其他的研究者无甚区别，但明显不同的是，第一，"蔡文"的史学史研究囊括了我国整个20世纪中的基本情况，而且运用材料真实，分析材料客观。第二，"蔡文"超越了其他同行流于表面的材料堆砌与现象罗列，而是从史学理论的高度将这些不同时期的成果进行分类、分析、归纳、整合。如"进化论史观的方法"、"不成熟的历史唯物主义方法"、"多样化方法的探索"等。最后，"蔡文"表明了一个重要的学术观点：

通过上述文中对我国学者撰写的西方音乐史的回顾，我尤其感觉我们没有必要对历史唯物主义的方法采取回避的态度，更不应轻易地抛弃它。相反，因为有许多问题有待进一步研究解决，我们应当史清醒地、更自觉、更深入地学习掌握其实质，使得我们对西方音乐史中的问题有更深入的理解，使我们的认识更接近客观事实和真理。[①]

此外，与"蔡文"相类似的论文还有：沈旋《对西方音乐史学史的回顾与杂感》[②]、叶松荣《关于中国西方音乐史学研究特色的思考》[③]、董蓉《"扩展"、"深化"与"自觉意识"——对我国西方音乐研究历程的简略回顾与思考》[④]等。

需要补充的是，对于这一个世纪性的西方音乐史学史论题，尽管

① 蔡良玉.我国西方音乐史专著方法回顾[J].人民音乐，1998(9)：40.
② 沈旋.对西方音乐史学史的回顾与杂感[J].音乐学习与研究，1990(1).
③ 叶松荣.关于中国西方音乐史学研究特色的思考[J].音乐研究，2005(3).
④ 董蓉."扩展"、"深化"与"自觉意识"——对我国西方音乐研究历程的简略回顾与思考[J].乐府新声，2006(2).

当时也有年轻的青年研究者积极参与，但她们除了缺少感同身受的学术熏陶与严格的学术训练外，最突出的恐怕还是对于史学理论的把握和学术素养的积淀。相比之下，屠艳的《在机遇与奋发中繁荣——中国当代西方音乐史研究述论(1978～)》显得稍微成熟(以下简称"屠文")，而且某些方面还颇有新意。她从1978年起至2005年我国西方音乐史研究的成果入手，分通史著述、专题研究、研究领域的新拓展、学科建设问题研讨、学术会议、译著工作进展等六个方面展开评述。资料翔实，但缺乏分析，因而1978—2005年的核心理论问题没有得到有效的归纳与论述。[①]与"屠文"相比，董蓉的《"扩展"、"深化"与"自觉意识"——对我国西方音乐研究历程的简略回顾与思考》一文，显得冗长，且罗列多于分析。

三、著作史研究

著作史研究的主要论文有：左丽红《从三本书看中国人的西方音乐史观》，彭永启、董蓉《史学·史识·史观——钱仁康先生西方音乐研究学术撰述评介》、张小霜《浅谈钱仁康的〈欧洲音乐简史〉》等。

左丽红通过张洪岛主编的《欧洲音乐史》、李应华《西方音乐史略》以及刘经树《简明西方音乐史》等三部中国音乐学家编撰的西方音乐史著作比较，认为："三本书有着很大的差异。编著时代的不同，社会背景的不同，决定了许多观念上的差异。"她同时指出：《欧洲音乐史》作者根据马克思对人类社会发展不同时期划分音乐史发展阶段，这样把音乐史阶段的划分和社会发展史完全重合，是否能准确体现马克思主义的根本原则；李应华的《西方音乐史略》"避免了把马克思关于人类社会发展史的阶段直接套用到音乐史的方法"，但"并未与张洪岛先生的思想体系脱离开来。"刘经树的《简明西方音乐史》前言中强调的内容明确了作者编史的主导思想："通读这本史书，对于理解不同时期的风格及演变，乃至更多地去理解西方音乐，有很大的帮助。"[②]

彭永启、董蓉的《史学·史识·史观——钱仁康先生西方音乐研究学术撰述评介》一文，主要以钱仁康新中国成立后在西方音乐研究

---

① 屠艳.在机遇与奋发中繁荣——中国当代西方音乐史研究述论(1978～)[J].南京艺术学院学报，2005(4)：14－22.

② 左丽红.从三本书看中国人的西方音乐史观[J].天籁，1997(4)：44－45.

方面的论著为研究对象，并对其进行综合评述，以说明钱仁康的史学、史识、史观。①

张小霜通过对张洪岛主编的《欧洲音乐史》、钱仁康《欧洲音乐简史》，以及于润洋主编的《西方音乐通史》三本音乐史著作的比较，认为："它们分别在不同时期成为我国在西方音乐史学方面成果的代表，各有千秋。"她本人"比较青睐钱仁康《欧洲音乐简史》。"原因是：(1)笔触生动、简约明快；(2)思路清晰、深入浅出；(3)一生治学之路，体现于《欧洲音乐简史》教材之中等。②

四、综述研究

迄今为止，在所有综述性研究的成果中，以彭永启、梁雪菲发表在《乐府新声》2006 年第 4 期上的《中国的西方早期音乐研究综述》一文资料最为完整、翔实。关于"早期"，该文指出，之所以定为"早期"，意在特指该综述主要针对我国对西方古典主义时期的音乐研究(以下简称"彭文")。③"彭文"以 20 世纪 20、30 年代我国西方音乐研究的先驱王光祈开始，历述 20 世纪 30～40 年代、50～70 年代、80 年代、90 年代以及 21 世纪初(2004)，并从书籍(包括译著、辞书以及由中国学者编著的著作)、文章两个方面，汇集并注明了我国学者研究成果的发表年代与发表刊物。通过研究，"彭文"最后总结性地指出："……20 世纪初以来中国的西方早期音乐研究成果，从一个侧面反映出，中国的西方音乐研究在逐渐走向成熟，并逐渐朝着与国际相衔接的道路上前进……从框架式历史著述转向专题研究领域可以说是见证国人学术研究水平提高的重要标志之一……尤其在 2000 年后，国人对西方音乐历史的研究方式在逐步改变，这一改变体现了普遍认知能力的改善与提高，从而促进专题研究向更高的学术层次迈进……"

综上，笔者认为，由于这类成果的形式大多为回顾、综述、述评、书评等几种类型，而且大都集中于音乐史著述方面，因而存在着对音乐美学、音乐分析等与音乐史学同等重要的理论疏漏和缺失，更重要的是，这样

① 彭永启、董蓉. 史学・史识・史观——钱仁康先生西方音乐研究学术撰述评介[J]. 乐府新声，2005(1)：47－54.

② 张小霜. 浅谈钱仁康的《欧洲音乐简史》[J]. 人民音乐，2005(4)：61.

③ 彭永启、梁雪菲. 中国的西方早期音乐研究综述[J]. 乐府新声，2006(4)：36－50.

的研究还不足以说明我国20世纪西方音乐研究的整体状况，同时也未从理论上对中国音乐学在西方音乐研究方面已取得的成就，以及还亟待进一步研究的深层理论问题，尤其没有体现出中国音乐学家在近一个世纪的西方音乐研究中的自我创造、自我超越、自我参照、自我实现、自我批判的理论特色与学术品格。

第四节　关于本文

一、名称释义及其历史分期

《西方音乐研究在中国（1980～2000）》由四个基础命题组成。它们是：西方音乐、西方音乐研究、西方音乐研究在中国、1980～2000。

1. 关于“西方音乐”

“西方”（West）在汉语中有多种含义：本义的“西方”即与东方相对的、与地球自转相反的方向；引申义的“西方”（Western），“二战”前泛指欧美基督教国家；“二战”后狭义地指欧美资本主义国家；当下，“西方”为欧美政治、经济、文化圈的代称。中国语境中广义的“西方音乐”（Western Music）即欧美音乐文化；全球语境中的“西方音乐”（Weatern Music）即世界音乐文化中的一个组成部分。但本文涉及与论述的“西方音乐”，按照当代音乐史学家埃格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht，1919～1999）指出的“西方的概念和欧洲的概念彼此接近，但并不彼此等同”，因此“西方音乐”必须加以限定，并以“理性”音乐：“理论、记谱法、作曲、历史性和可转移性——一个特征复合体”为标志。[①]

2. 关于“西方音乐研究”

本文之“西方音乐研究”强调的是音乐学范畴的理论研究，作为研究主体与研究对象的“西方音乐”，主要指欧洲以基督教文明为基质发展起来的艺术音乐。即：西方音乐史学理论及其史学著作研究、西方音乐美学研究、西方音乐作品音乐学分析研究。

3. 关于“西方音乐研究在中国”

“西方音乐研究在中国”侧重对中国学者在西方音乐研究中的观念、

① 汉斯·亨利希·埃格布雷希特著，刘经树译. 西方音乐[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005：21—22.

理论、学说及其体系的中国文化属性、理论诉求，以及人文关怀进行剖析与阐释。

4. 关于“1980～2000”

“1980～2000”为中国西方音乐研究的时间维度与历史语境，从学术史的角度，即如前所述，“20 世纪”的西方音乐研究中存在着早期、中期、后期不同的学术性质和不同的学术风格，以及不同的学术成就。本文截取“1980～2000”为学术断面，意在对 20 世纪中国西方音乐研究学术史上最有学术特点与学术成就的时期进行剖析与阐释。

二、论域与取域

本文依照音乐学的基本原理及其理论框架，对中国 20 世纪西方音乐中涉及到的重大的，然而又是基础的理论问题进行研究。

1. 关于论域

音乐史学、音乐美学、音乐分析。

2. 关于取域

音乐史学理论与实践（以 1980～2000 年以来中国音乐学家编著的西方音乐史为主要研究对象）、西方音乐美学（以音乐美学中的基础理论问题研究为主要研究对象）、音乐分析（以曲式与作品分析、音乐分析学，以及由中国音乐学家提出的音乐学分析为主要研究对象）等为主要取域。

三、研究依据、研究方法与研究难点

1. 研究依据

本文以 20 世纪以来中西方学者在西方音乐方法论研究、西方音乐史及其史学理论研究、西方音乐美学研究、西方音乐作品音乐分析研究等四个方面，已正式出版和已正式发表的（包括部分未经翻译的英文原著和已被中国学者翻译为中文的中译本）观点、学说、理论为主要依据，其中，以 1980～2000 年间的上述四个方面研究为本文论述重点。

2. 研究方法

(1) 历时性研究：以 1980～2000 年时间为序，以中国学者在西方音乐研究中所涉及到的西方音乐方法论研究、西方音乐史著述及音乐史学

理论研究、西方音乐美学研究、西方音乐作品音乐分析研究为主体，同时参照同类领域的部分西文原著与中译本，剖析西方音乐研究在中国语境中的文化属性与理论诉求。

(2) 共时性研究：以1980～2000年时间为序，以中国社会史、中国思想史、中国文化史、中国音乐史的研究与发展为观照，解读西方音乐研究在中国语境中的学术意义与学术价值。

(3) 研究难点

① 20世纪已尘埃落定，成为历史。作为整整一个世纪中国人对西方音乐研究历程的浓缩和积淀，本身就是一部不能回避的学术史。对它进行全面的梳理、深入的反思和公允的评价，不仅仅是学科建设走向成熟的象征，也是学术走向成熟的标志。但对于学术与学术史的研究来说，反映式的叙事易，反思式的叙事难。这不仅是因为反思需要历史条件与学术研究的成熟，更需要研究者自身的理论洞察力与辨别力，甚至需要勇气与胆识。20世纪虽已渐行渐远，但毕竟是刚刚过去。我们同它尚缺乏必要的距离感。而对于历史的洞察，太远，被遮蔽的东西容易太多，从而不易彰显其背后的真谛；太近，则容易被繁杂的细节所迷惑，也可能为某种利害所牵制而不自知，从而难以做到公允和超脱。此为本课题研究存在的难点之一。

② 对学术史上曾经有争议，但却未有定论的学案(包括人物、事件、会议、史实、作品、观点、技法、体例、论文、著作等问题)的评价将有可能引起学术界再度争议；对研究历史上已有定论的学案，但本课题在研究中发现，并指出存在的问题甚至推翻前人已有定论，都将引起争议，此为本课题研究存在的难点之二。

③ 作为一门特殊的学术史研究，本课题无任何前人成果可参照，一方面使本课题具有了某些原创性的意义，但同样也存在着新的难点。[①]

四、研究意义

本课题从学术史的角度对20世纪中国在西方音乐研究中所取得的学术成就做出梳理和评述的意义在于：

---

① 以中国古代音乐史为主要内容的音乐学术史研究，修海林曾有过《中国音乐学术史》一文(见《星海音乐学院学报》，1995年第1、2期)，此处虽不对其文作任何评价，但20世纪中国西方音乐研究学术史至今尚属空白。——笔者注

1. 文化的多样性和适应性必然产生学术研究的多样性与适应性，将西方音乐视为一种音乐文化，并揭示其在中国语境中的多样性与适应性内涵。

2. 从音乐史学、音乐美学，以及音乐分析等构成音乐学内核的三个层面，揭示中国音乐学家在中国语境中的西方音乐研究，及其在学科理论与学术成就方面的理论特色与学术品格。

第一部分　史学理论与实践

自古希腊编年史至现当代，西方史学从古典史学到中世纪史学；从近代理性主义史学、理性主义史学、浪漫主义史学、客观主义史学、实证主义史学、历史主义史学、马克思主义史学，到现当代的各种史学流派、思潮等，[①]虽其史学史远不如中国悠久、漫长，但其对史学理论与方法论研究的不懈追求与更新，却又不可谓不高于中国一筹。在音乐史学方面，18 世纪末 19 世纪初，自以约翰·霍金斯（John Hawkins，1719～1789）、查尔斯·伯尔尼（Charles Burney，1726～1814）、约翰·尼古拉斯·福克尔（Johann Nikolaus Forkel，1748～1818）等为代表的人文主义（Humanism）音乐通史理论创立以来，[②]也同样经历了理性主义音乐史学、浪漫主义音乐史学、实证主义音乐史学，但随着这些音乐史学流派在 20 世纪的式微与衰落，[③]以及新黑格尔主义式的历史哲学音乐史学的兴起，音乐史及音乐史学均发生了巨大的变化，并对现当代产生了十分重要的影响。

西方史学界与音乐史学界所发生的这一系列重大学术变化，对中国史学界以及中国的西方音乐史学研究（尤其是史学方法论研究）产生了十分深远的影响。在大史学领域，形成了以胡适、王国维、顾颉刚、傅斯年、陈寅恪等为代表的实证主义史学；以梁启超、朱谦之以及其后的钱穆等为代表的相对主义史学；以及以李大钊、郭沫若、吕振羽、翦伯赞等为代表的马克思主义史学。“三足鼎立”的态势，在中国近现代的史学界，乃至学术界掀起了意义深远的学术狂澜。[④]人们普遍认识到，方法论对于学术研究的重要性，它直接关乎学术理论的锐度与思想的深度。

在西方音乐史学领域里，从 20 世纪 20 年代起，以王光祈为代表的音乐学家在大量汲取西方进化论音乐史学与比较音乐学的理论与方法，

---

① 张广智. 西方史学史[M]. 上海：复旦大学出版社，2007. 参见该著第 1 至第 7 章各节。——笔者注

② 约翰·霍金斯（John Hawkins，1719～1789），英国音乐史学家，1776 年著有《音乐科学与实践通史》（*A General History of Science and Practice of Music*）5 卷；查尔斯·伯尔尼（Charles Burney，1726～1814），英国音乐史学家，从 1782 年起开始撰写《音乐通史》（*A General History of Music*），至 1789 年完成 4 卷；约翰·尼古拉斯·福克尔（Johann Nikolaus Forkel，1748～1818），德国音乐史学家、巴赫传记作家，从 1788 年开始撰写《音乐通史》（*Allgemeine Geschichte der Musik*），至 1801 年完成 2 卷。他们共同创立了音乐通史，并认为，音乐作为一个历史的过程，始终都是在朝着完善、完美的趋势向前发展。——笔者注

③ 杨燕迪. 实证主义及其衰落[J]. 中国音乐学，1990(1)：99－114.

④ 盛邦和、何爱国. 中国现代史学三流派及形成的社会原因[J]. 史学理论研究，2003(4)：28－34.

写出了诸如《近世西洋音乐史纲》(萧友梅,1923)、《欧洲音乐进化论》(王光祈,1924)、《西洋音乐与戏剧》(王光祈,1925)、《西洋音乐史纲要》(王光祈,1937)、《西洋音乐进化史鸟瞰》(黄自,1930)等一大批至今仍具有极高学术价值与思想价值的音乐史著作。尽管,一些众所周知的原因导致了从 40 年代至 70 年代的学术空白,但随着中美两国关系正常化,以及中国对外文化交流的增多,我们在中美两国互换的高等院校教材中,第一次得到了如格劳特(Donald Jay Grout,1902～1987)与帕利斯卡(Claude V. Palisca,1921～2001)的名著《西方音乐史》(*A History of Western Music*)等在西方音乐史学界具有重要学术影响的著作。[①] 80 年代至 20 世纪末,由中国学者自己编纂的西方音乐史专著大量出版问世,蔚为可观。如:张洪岛主编《欧洲音乐史》(1963 年内部发行,1983 年人民音乐出版社正式出版),李应华《西方音乐史略》(1983 年至 1985 年连载与《中央音乐学院学报》,1988 年人民音乐出版社出版),刘经树《简明西方音乐史》(1989 年写毕,1991 年人民音乐出版社出版),钱仁康《欧洲音乐史话》(1989 年上海音乐出版社出版),叶松荣《西方音乐史略》(1990 年文化艺术出版社出版),钱仁康《欧洲音乐简史》(1991 年高等教育出版社出版),陈小兵《西方音乐史话》(1995 年上海文艺出版社出版),朱敬修、唐瑰卿合著《外国音乐史》(1995 年河南大学出版社出版),黄腾鹏《西方音乐史》(1998 年敦煌文艺出版社出版),沈旋、谷文娴、陶辛合著《西方音乐史简编》(1999 年上海音乐出版社出版),修海林、李吉提合著《西方音乐的历史与审美》(1999 年中国人民大学出版社出版),蔡良玉《西方音乐文化》(1999 年人民音乐出版社出版),田可文、陈永合著《西方音乐史》(1999 年武汉大学出版社出版)等。

然而,必须看到,一方面,尽管这些著作从数量上填补了此前的不足,但另一个方面,从对音乐史学理论与方法论的研究角度来看,却又难以用数量掩盖其薄弱的事实。虽然以于润洋、蔡良玉、杨燕迪等为代表的资深学者,都一直在强调方法论的重要性,并发表过一些十分有价值、有创见的重要论文,但仍然存在着一些值得进一步分析与研究的地方。

学术,从来都不以数量多寡论高下,相反,古往今来,凡能够对人类精神产生重大影响的史书,必然是具有思想价值与理论价值的学术著

---

① 唐纳德·杰伊·格劳特著,陈宗群译.古典主义与浪漫主义:译后注[J].音乐译文.1980(1):14.

作，反之亦然。今天，当我们随意批判张洪岛主编的《欧洲音乐史》，并对该书投以不屑的眼光时，我们却又难以在80年代以后大量出版的西方音乐史专著中发现多少真正超越《欧洲音乐史》学术价值与思想价值的内容。坦率地说，在1980～2000年已出版的专著中，除了刘经树干练、清晰的《简明西方音乐史》在史学理论上有所追求，蔡良玉《西方音乐文化》在文化形态史观方面有所建树外，其余者，尽管不同程度地增加了知识，增多了内容，但在史学理论的建构上却依然不足。

1976年，在西方史学界享有极高学术威望，曾任英国史学会主席的杰弗里·巴勒克拉夫教授（Geoffrey Barraclough，1908～1984）受联合国教科文组织委托，并由俄罗斯列宁格勒大学（现为圣彼得堡国立大学——笔者注）的I. S. 科恩教授与美国哈佛大学的K. O. 戴克教授协助，为由联合国教科文组织撰写*Main Trends of Research in the Social and Human Science*系列丛书第三卷*Main Trends in History*，巴勒克拉夫在文章中针对20世纪上半叶史学界一方面著作成果出版丰硕，但另一方面，史学理论与方法论研究严重滞后的状况给予了批评，笔者以为，这一批评也完全可以作为对我们自身学术研究的警示：

> 大量的历史著作——也许占全部成果百分之九十左右——就其研究方法而言，完全是因袭常规的，虽然增加了大量知识，却没有（也无意图）指出新的方向，提出新的方法。[①]

众所周知，历史本体是客观的，历史写作是主观的。但是，历史如何成为历史学的可能对象，却只有从历史事物的存在方式，从历史性以及这种历史性植根在时间性的情况下才能得到回答。[②]“一切有意识的存在都是作为存在着的意识存在的”，[③]当“过去的事实只要和现在生活的一种兴趣打成一片，它就不是针对一种过去的兴趣而是针对一种现在的兴趣”时，“一切真历史都是当代史”。[④]这是意大利新黑格尔主义哲学家、史学理论家克罗齐（Benedetto Croce，1866～1952）植根于深厚的德国古典哲学土壤，并在对康德（Immanuel Kant，1724～1804）、黑格尔进

① 杰弗里·巴勒克拉夫著，杨豫译. 当代史学主要趋势：前言[M]. 北京：北京大学出版社，2006.

② 海德格尔著，陈嘉映、王庆节合译，熊伟、陈嘉映修订. 存在与时间（修订译本）[M]. 北京：三联书店，2006：425.

③ 让-保罗·萨特著，陈宣良等译，杜小真校. 存在与虚无[M]. 北京：三联书店，1987：11.

④ 贝奈戴托·克罗齐著，傅任敢译. 历史学的理论和实际[M]. 北京：商务印书馆，2005：2.

行了深入的研究之后，从哲学思辨层面进入史学理论研究与方法论研究，对20世纪西方，乃至世界史学界、学术界、思想界产生过重大影响的史学命题。而对于如何编写音乐史，20世纪最有影响力的音乐史学理论家达尔豪斯（Carl Dahlhaus，1928～1989）、埃格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht，1919～1999）等也都曾有过极富哲理的反思：

音乐的事实和音乐/历史的事实怎样相互关联，一个音乐事实在怎样的意义上能被看作是一个历史事实，这也会很快令我们步入迷途……历史科学的一个定理是，必须区分文献（历史学家所掌握的数据）与历史学家从这些数据中重构出来的事实；并不是资料本身，而是资料所指向的过程，才代表着一个历史事实，代表着历史叙事中的一个组成要素。①

历史上所发生的没有一件事是为了被视为历史而发生的，它自己发生，仅此而已。当我们把正在发生和已经发生的事视为历史的时候，它才成为历史。只有当我们思考和叙述历史的时候才有历史。②

显而易见，我们的问题在于，西方史学家对于西方音乐史都有如此深邃缜密的思考，中国语境中的西方音乐史应该基于什么样的客观历史而编写？或者说，中国学者究竟应该（或需要）依据与运用什么样的客观历史与史学理论编写西方音乐史？

史学理论既包括史学观，也包括方法论，它们都是从事史学研究的前提，是任何史学研究都离不开的，以致“没有史学理论，就没有历史科学”早已成为了史学界的共识。③事实上，在任何一种音乐史写作观念的背后，必定有着一种基本的史学观与史学方法在指导着史学家具体的历史写作。比如：马克思历史唯物主义史学、实证主义史学理论、历史主义史学理论，抑或是克罗齐、达尔豪斯、埃格布雷希特等历史学家基于哲学层面的史学理论与方法等。更何况，西方文化、西方音乐，以及西方音乐史对于中国音乐学家、音乐史学家来说，毕竟还是一种异域的音乐文化，它需要我们为其付出既比西方人，同时也比中国人研究中国人自己的音

---

① 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：57—58.

② 汉斯·亨利希·埃格布雷希特著，刘经树译. 西方音乐[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005：138.

③ 2005年7月15日，中国社会科学院副院长、中国史学会史学理论分会会长朱佳木：《在中国社会科学院史学理论研究中心成立大会上的讲话》。http://theory.people.com.cn/GB/49157/49164/3605469.html.

乐史数倍的时间与精力去认识、去思考、去研究，或许这样，才能获得一点真正属于我们自己的心得与成果。原因在于，无论从学术上，还是从逻辑上说，思维一个对象和认识一个对象都是截然不同的，[①]真正的研究成果来自思维，其外化形式是理论，而绝不只是来源于认识的知识，知识的外延比理论广，我们可以说理论是知识，但我们却不能说知识就是理论，学术著作与普及式介绍读物的最大不同正在于此。因而，音乐史学家如对音乐史学的性质、对象、方法缺乏科学的论证与哲学化、体系化、逻辑化的缜密思考，其著述必然缺乏“历史思维”与“历史思想”，[②]因此，历史学如果不经历一番理论上的自我批判，就盲目地一头栽入所谓的历史研究，就会陷入盲目的泥淖而永远不可能达到一种自觉与自律的高度。[③]

可以这样说，任何一门学科，对元理论与方法论的分析与研究，都首先必须以该学科的学术史研究作为支点，如若脱离了对学术史的基本研究，而单纯探讨理论与方法，无疑是一种没有根基的空谈。正因如此，本文对从1980至2000年以来，中国学者编纂、出版的西方音乐通史中选出的三部较有影响力与较有代表性的著作，也将不脱离我国西方音乐史学史的学术背景，从而更好地针对其史学理论与史学方法予以分析与述评。这三部著作分别是：张洪岛主编《欧洲音乐史》(1983)、刘经树《简明西方音乐史》(1991)以及蔡良玉《西方音乐文化》(1999)。

---

① 康德著，邓晓芒译，杨祖陶校．纯粹理性批判[M]．北京：人民出版社，2004：97.

② 柯林武德著，何兆武、张文杰译．历史的观念[M]．北京：商务印书馆，2004：34—38.

③ 何兆武．对历史学的反思——读朱本源《历史理论与方法论发凡》[J]．史学理论研究，2006(4)：24.

第一章　《欧洲音乐史》:马克思主义史学理论的实践

19世纪以前,人类历史上还从来没有过一种思想像以马克思名字命名的思想、主义那样,引导着人类的实践,并从根本上改变了世界,同时给人类文明带来了丰硕的成果。更重要的是,迄今为止,马克思主义及其历史理论仍然没有被任何一种新的理论或思想所完全覆盖,这一事实无疑说明,马克思主义及其历史理论具有其自身强大的生命力。

第一节　马克思主义史学的基本特征

一、马克思主义史学的理论前提

众所周知,历史唯物主义(Historical materialism)是由德国哲学家、经济学家、无产阶级革命理论家卡尔·马克思(Karl Marx,1815～1883)与德国哲学家、经济学家,马克思的挚友弗里德里希·恩格斯(F. Friedrich Engels,1820～1895)共同创立的学说。作为理论精髓,“物质第一性,精神第二性”、“物质决定精神,存在决定意识”等早已成为中国人所熟知,并家喻户晓的常识。

关于历史唯物主义(亦即唯物史观),马克思、恩格斯在他们共同合著的《德意志意识形态》和由恩格斯撰写的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结·序言》,以及由马克思撰写的《政治经济学批判·序言》等著作中均有明确的表述。下列引文既是被我国思想界、史学界、学术界公认为经典,并经常被引用的原文表述,同时也是马克思主义史学

的理论前提：

这种历史观就在于：从直接生活的物质生产出发来考察现实的生产过程，并把与该生产方式相联系的、它所产生的交往形式，即各个不同阶段上的市民社会，理解为整个历史的基础；然后必须在国家生活的范围内描述市民社会的活动，同时从市民社会出发来阐明各种不同的理论产物和意识形态，如宗教、哲学、道德等等，并在这个基础上追溯它们产生的过程。这样做当然就能够完整地描述全部过程（因而也就能够描述这个过程的各个不同方面之间的相互作用）了。这种历史观和唯心主义历史观不同，它不是在每个时代中寻找某种范畴，而是始终站在现实历史的基础上，不是从观念出发来解释实践，而是从物质实践出发来解释观念的东西，由此还可得出下述结论：意识的一切形式和产物不是可以用精神的批判来消灭的，也不是可以通过把它们消融在"自我意识"中或化为"幽灵"、"怪影"、"怪想"等等来消灭的，而只有实际地推翻这一切唯心主义谬论所由产生的现实的社会关系，才能把它们消灭；历史的动力以及宗教、哲学和任何其他理论的动力是革命，而不是批判。这种观点表明：历史并不是作为"产生于精神的精神"消融在"自我意识"中，历史的每一阶段都遇到有一定的物质结果、一定数量的生产力总和，人和自然以及人与人之间在历史上形成的关系，都遇到有前一代传给后一代的大量生产力、资金和环境，尽管一方面这些生产力、资金和环境为新的一代所改变，但另一方面，它们也预先规定新的一代的生活条件，使它得到一定的发展和具有特殊的性质。由此可见，这种观点表明：人创造环境，同样环境也创造人。每个个人和每一代当作现成的东西承受下来的生产力、资金和社会交往形式的总和，是哲学家们想象为"实体"和"人的本质"的东西的现实基础，是他们神化了的并与之作斗争的东西的现实基础，这种基础尽管遭到以"自我意识"和"唯一者"的身份出现的哲学家们的反抗，但它对人们的发展所起的作用和影响却丝毫也不因此而有所削弱。各代所面临的生活条件还决定着这样一些情况：历史上周期性地重演着的革命震荡是否强大到足以摧毁现存一切的基础；如果还没有具备这些实行全面变革的物质因素，就是说，一方面还没有一定的生产力，另一方面还没有形成不仅反抗旧社会的某种个别方面，而且反抗旧的"生活生产"本身、反抗旧社会所依据的"综合活动"的革命群众，那么，正如共产主义的历史所证明的，尽管这种变革的思想已经表述过千百次，但

这一点对于实际发展没有任何意义。[①]

综上，可从以下5个方面加以归纳：

(1) 人类的物质生产是人类社会历史发展的出发点。唯心史观与唯物史观的最大不同在于，前者把从头脑中产生出来的范畴、观念作为历史发展的出发点，后者则把人类的物质生产作为历史发展出发点。因此，马克思主义在对唯物史观的表述中，首先明确指出考察社会历史要"从直接生活的物质生产出发"。

(2) 人们在生产中结成的物质关系是整个社会历史的基础，它决定了整个社会的基本结构和基本矛盾的形成。马克思主义的历史唯物主义基本理论将社会现象的复杂性，即人们在社会交往中所结成的关系的多种性，称之为生产关系，它是人类一切社会关系的基础，既决定了人与人之间的社会关系，又决定了整个社会历史的发展及其各个不同阶段的性质。只有以这样一种物质关系、经济关系作为整个历史的基础，作为一种历史观，才能再现社会有机体的普遍本质，才能揭示出生产力和生产关系、经济基础和上层建筑之间的矛盾运动，才能把握人类社会发展的客观规律。

(3) 社会存在决定社会意识，物质实践是社会历史发展及社会意识诸形式产生、发展的动力。历史观的基本问题是社会存在和社会意识的关系问题，在具体说明社会存在决定社会意识的原理中，物质实践是社会历史发展及社会意识诸形式产生、发展的动力。这一论断，说明了社会意识和社会存在的辩证关系，说明了社会意识对社会存在的依赖关系，以及社会存在对社会意识的决定性作用。

(4) 物质资料的生产方式决定历史的每一阶段发展和特殊的性质。人类的物质生产是历史发展的出发点，生产关系是整个历史的基础，与物质资料的生产方式相联系。生产方式是社会生存的基础和发展的源泉，决定并制约着人的全部活动以及全部社会生活的领域和过程。作为社会实践主体的人，只有在一定的生产方式中才能发挥作用，才有自身的发展。

(5) 作为唯物史观，在说明历史发展的规律中，必然要论及社会革命。一方面，生产力的发展，致使生产力和生产关系矛盾的激化，导致社

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.马克思恩格斯全集：第3卷[M].北京：人民出版社，1960：42—44.

会革命的爆发。因此,一定的生产力是社会革命的物质前提,生产力和生产关系的矛盾是社会革命的根源。另一方面,革命群众是推动历史发展的决定力量,作为社会革命的主体,革命群众起着任何其他因素所无法取代的作用。没有革命群众的积极参与,任何变革的思想都没有意义。

应该看到,恩格斯1888年写《路德维希・费尔巴哈和德国古典哲学的终结》时曾针对他自己1845～1846年间对唯物史观理论阐述的不满,并坦言指出:"表明当时我们在经济史方面的知识还多么不够",[①]由此可见,"经济"对于历史唯物主义研究人类社会的发展与历史有何等的重要。但正是为了克服这一不足,马克思此后才一直潜心于政治经济学研究,并为此而付出了极其艰苦的劳动。经过15年的研究,他终于在《政治经济学批判・序言》中,又一次对唯物史观作了明确的表述(这一表述同样也是被中国学术界经常引用的经典性表述)。比较《德意志意识形态》和《路德维希・费尔巴哈和德国古典哲学的终结・序言》中对唯物史观的两次表述,其差异在于:前者的出发点是批判旧哲学,清算以往的哲学信仰,后者则是研究政治经济学的成果总结;前者侧重于对历史的现实基础的阐述,后者则侧重于对物质生产关系的剖析。二者的共性在于:示出了唯物史观的实质性内容,强调了人类全部历史的现实基础及发展的基本规律,得出了要植根于物质的生活关系才能认识历史及历史发展的结论;都体现了社会存在和社会意识的辩证关系、生产力和生产关系的矛盾、社会革命发生的根源及物质因素等唯物史观的基本原理内容。二者结合,构成了马克思主义对唯物史观完整、准确的表述。

二、马克思主义史学与实证主义史学的结合

客观地说,在中国,历史唯物主义与实证主义在史学研究方面的结合,有着历史的特殊性与必然性。

(1)历史唯物主义并不是一种单纯的史学理论与史学方法,更是一种政治学说。20世纪早期,中国共产党的创始人李大钊(1889～1927)曾说过:"自有马氏的唯物史观,才把历史学提到与自然科学同等的地

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.马克思恩格斯选集:第4卷[M].北京:人民出版社,1995:211－258.

位。此等功绩，实为史学界开一新纪元。"历史唯物主义之所以被认为是科学的历史观，就在于它"主张以经济为中心考察社会的变革的缘故，因为经济关系能如自然科学发现因果律"，"从来的史学家，欲单从社会的上层说明社会的变革，——历史，——而不顾社会的基址；那样的方法，不能真正理解历史。社会上层，全随经济的基址的变动而变动，故历史非从经济关系上说明不可。这是马克思的历史观的大体。"[①]因此，谁能在历史学领域里运用马克思主义的唯物史观，谁就能找到解释人类历史之谜的钥匙，就能得出符合人类社会历史真相的科学结论，就能从复杂纷纭的历史现象中抓住本质，发现人类社会的发展规律。但有必要指出，自 20 世纪 30 年代起至 50 年代，由于斯大林时代的苏联史学界将马克思历史唯物主义人类社会发展"四阶段模式"（即亚细亚的生产方式、封建主义的生产方式、资本主义生产方式和社会主义生产方式）的原意篡改为"五阶段学说"（即奴隶社会、封建社会、资本主义社会、社会主义社会以及共产主义社会等五阶段学说）之后，历史唯物主义不仅成为了中国史学界最具排他性的一元化理论与方法，而且成为了中国的官方学说。其间，几乎所有由中国学者撰写的社科类通史、断代史、专题史（包括中国思想史、西方思想史、中国哲学史、西方哲学史、中国音乐史、西方音乐史、中国美术史、西方美术史等等）均一律按着这一铁定的"五阶段学说"进行历史学的分期，偶有例外。

（2）由于实证主义史学并不关注史学理论，不重视历史解释与历史判断，但在史料的微观考据方面却独到而扎实，而马克思主义史学则将史实、史料作为史学分析、史学判断，以及史学思辨的思想基础，因此构成了二者在方法论方面的互补。李大钊在《史学与哲学》一文中，就把史学分为两部分看待：一为记述历史，二为历史理论。并且指出：记述历史的目的，是确定各个零碎的历史事实，而以活现的手段描写出来，属于艺术工作。历史理论的目的，在于把已经考察确定的零碎事实整合，以研究其间的因果关系，属于科学工作。或许，正是由于这些原因，近现代历史上，我们才有过很多身兼政治家与学问家双重身份，并且成绩十分突出的先例。郭沫若（1892～1978）在以恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》为向导，对中国商周历史进行研究时，发现《周易》、《诗》、《书》等中国古代文献出现的时代还有待于进一步考定，于是他从以古代文献为基础

① 李守常（李大钊）．史学要论[M]．北京：商务印书馆，1999：77.

进行历史研究，转到了甲骨文、金文的领域，取得了历史唯物主义与实证主义史学相结合的丰硕研究成果(如《甲骨文字研究》、《卜辞通纂》、《殷契萃编》、《金文丛考》、《两周金文辞大系》等著作10余部)。与实证主义史学不同的是，他以马克思主义史学为基础，对研究对象的资料搜集、鉴别、考据仅只是手段，而目的则是试图发现，乃至揭示中国古代社会的真相。

(3) 如前所述，实证主义史学只当“求真”，不为“致用”，而马克思主义史学却在“求真”与“致用”方面有完美的结合与坚定的追求。“求真”表现着学说与理想的科学性，而“致用”则更多体现为革命性，前者为对历史真相的揭示与对历史发展规律的发现；后者则用革命的手段推翻不合理的旧制度，同时建立科学的新制度，并为人类幸福的终极目标而奋斗。正因如此，强调史学的现实功用，成为了马克思主义史学区别于实证主义史学不为“致用”的一个鲜明特征，这一特征构成了中国史学叙事的趋同化与模式化，即从“为人生”、“为理想”，到“为革命”、“为阶级”、“为党”、“为制度”，以及“一个阶级推翻另一个阶级”的史学方法与史学逻辑，并从历史唯物主义与实证主义的结合走向了实用主义——根据现实需要而对历史进行随心所欲的解释，致使史论变为时论，历史成为现实的注脚。

第二节 “阶级”、“阶级分析法”与音乐史学理论

作为马克思历史唯物主义对人类社会历史的进一步研究，“阶级”与“阶级分析法”成为了马克思主义的重要理论学说。恩格斯曾指出过：19世纪欧洲三大空想社会主义(Utopian Socialism)之所以是空想，[①]就因为没有“从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释”。[②]亦即：阶级的存在仅仅同生产发展的一定历史阶段相联系；阶级是有文字记载以来人类历史发展中最基本的社会存在，阶级斗争则贯穿于阶级社会的

① 空想社会主义(Utopian Socialism)，又译“乌托邦社会主义”。所谓“三大空想社会主义”指：圣西门(Claude Henri de Rouvroy Saint-Simon，1760～1825)、傅立叶(Jean Baptiste Joseph Fourier，1768～1830)、欧文(Robert Owen，1771～1858)。——笔者注

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第13卷[M]. 北京：人民出版社，1962：9.

始终；自人类划分为阶级起，一切社会的历史都是在阶级对立中的运动，并且正是进步阶级对反动阶级的革命斗争，推动着社会历史的发展；阶级斗争必然导致无产阶级专政，并由这个专政达到消灭一切阶级和进入无阶级社会的过渡。因为，在阶级社会中，人们的经济关系、政治关系、思想文化关系、道德伦理关系大多反映一定的阶级利益和阶级动向。因此，研究这些历史现象就必须揭示他们的阶级内容和阶级实质。具体的分析方法为：重视研究历史上阶级和阶级斗争赖以存在的经济关系，揭露隐藏在政治思想斗争背后而最终起决定作用的阶级的物质利益，强调从经济上阐明阶级斗争的特点和规律；对于重大的历史运动、历史事件的研究，注重从当时社会经济关系的分析着手，去认识参与其中的各个阶级的政治面貌、立场态度及其力量对比，从而认识该历史运动、历史事件独特的历史风貌；分析一个阶级或社会集团，并从它所代表的经济关系的特点的分析着手，揭示该阶级或社会集团的政治面貌、思想特点，从而准确把握它的立场、言论和行动；分析一个历史人物，必须从具体的历史事实出发，考察他们的活动对哪个阶级有益；分析一种社会意识形态现象，也将其置于当时的生产力状况、经济关系状况和阶级状况中去观察。①

毛泽东（1893～1976）运用马克思主义的阶级分析法，将中国社会各阶级分为五大部类：地主阶级与买办阶级、民族资产阶级、小资产阶级、半无产阶级、无产阶级，并于1925年12月写出了《中国社会各阶级的分析》一文，文章指出：

谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题。中国过去一切革命斗争成效甚少，其基本原因就是因为不能团结真正的朋友，以攻击真正的敌人。革命党是群众的向导，在革命中未有革命党领错了路而革命不失败的。我们的革命要有不领错路和一定成功的把握，不可不注意团结我们的真正的朋友，以攻击我们的真正的敌人。我们要分辨真正的敌友，不可不将中国社会各阶级的经济地位及其对于革命的态度，作一个大概的分析。

文章最后总结指出：

---

① 关于马克思、恩格斯这方面的论述，详见《德意志意识形态》(1846)、《资本论》(1867)、《共产党宣言》(1872)、《家庭、私有制和国家的起源》(1884)、《哥达纲领批判》(1891)等著作，以及列宁的《国家与革命》(1917)，此不赘述。——笔者注

综上所述,可知一切勾结帝国主义的军阀、官僚、买办阶级、大地主阶级以及附属于他们的一部分反动知识界,是我们的敌人。工业无产阶级是我们革命的领导力量。一切半无产阶级、小资产阶级,是我们最接近的朋友。那动摇不定的中产阶级,其右翼可能是我们的敌人,其左翼可能是我们的朋友——但我们要时常提防他们,不要让他们扰乱了我们的阵线。①

阶级分析法作为中国共产党认识阶级社会的社会历史现象的基本方法,不仅继续在社会主义制度确立后发挥着十分重要的作用,而且也成为了社会主义思想建设与经济建设具有主导意义的理论与方法,甚至指导着我国的文、史、哲等人文学科的学术研究。但自苏联列宁(Vladimir Iliich Ulianov lenin,1870～1924)②逝世后的斯大林时代,由于苏联史学理论对马克思主义的肢解与歪曲,以及肆意滥用阶级分析法于每一个学术研究领域,音乐史学也遭受到了更大的灾难性影响:

依据马克思列宁主义关于艺术的党性的理论原理,……我们把音乐史看作是健康的、进步的倾向与派别和反动的、堕落的倾向与流派两者之间的斗争的历史。③

"古典"不是风格而是内容,古典的内容往往是和人类的进步与提高发生关系的,其本质是民族的、民主的。④

只有在苏联——代表着人类最进步思想的社会里,才能最正确地予以古典音乐以光辉的解释。⑤

实际上,作为马克思主义分析研究阶级社会历史问题的一种方法与方法论,除了政治学范畴的阶级分析法以外,还有历史分析法,以及经济学范畴的经济分析法与利益分析法。它们作为阶级分析法的理论延伸,都是对人类社会历史类型下的各种政治形态与政治问题进行纵向比较

① 1951年10月,《毛泽东选集》第一卷出版发行时,收录了毛泽东在第一次大革命和土地革命战争时期写下的17篇文章,其中,《中国社会各阶级的分析》一文被毛泽东本人亲自选为第一卷开篇。详见1951年人民出版社出版《毛泽东选集》第1卷。——笔者注

② 弗拉基米尔·伊里奇·乌里杨诺夫·列宁(Valdimir Ilyich Ulianov lenin,1870～1924),马克思主义无产阶级学说与事业的继承者、俄国布尔什维克党及世界第一个社会主义国家的缔造者,第一届苏维埃政府主席。——笔者注

③ 〔苏联〕阿·伊·康津斯基著,中央音乐学院编译室译.西洋音乐通史[M].北京:音乐出版社,1958:3.

④ 〔民主德国〕哈利·哥德施密特著,中央音乐学院编译室译.德国音乐——它的古典遗产和近代创作[M].北京:音乐出版社,1959:2.

⑤ 焕之.从广播音乐谈到介绍西洋音乐问题[C].音乐建设文集:上,1959(11).

和定性分析的方法。

然而，古往今来，真理与谬误仅一步之遥，真理越过了尺度，必然成为谬误。史学研究对阶级分析法滥用的结果是：混淆和忽略了阶级与阶层、基本阶级与非基本阶级、阶级利益与阶层利益的关系，同时又把带有阶级性的和不带有阶级性的一切社会矛盾与社会现象，都主观化、简单化地统统归结为阶级矛盾问题与阶级斗争问题。因此，在把音乐史看做是健康的、进步的倾向与派别和反动的、堕落的倾向与流派两者之间的斗争的历史的前提下，我们批判德彪西的形式主义、追究贝多芬的革命性、质疑舒伯特的阶级性的等等"事件"才成为了我们在西方音乐研究中的必然。但我们需要在理论上严格区分的是，这种极"左"的音乐史学理论，并不是马克思主义史学理论本身的必然。

20 世纪下半叶，致力于探讨音乐与历史的关系，音乐与上层建筑、经济基础的关系，并在西方音乐史学理论界享有极高声望的前西德理论家达尔豪斯，就曾与以马克思主义为史学研究理论依据的东德理论家有过面对面的学术争论，但达尔豪斯依然不否认马克思主义以及马克思主义史学的理论价值与思想价值。[①]

一、《欧洲音乐史》的编写背景

1950 年，中华人民共和国建国伊始，便与苏联签订了《中苏友好同盟互助条约》，而此时也正值中央音乐学院建院之初，我国的西方音乐史研究与教学百废待兴。[②]随着中苏友好关系的升温，大批的苏联专家来到了中国。从 1956 年，我国的西方音乐史研究与教学完全以苏联音乐史学家阿·伊·康津斯基与民主德国（前东德）音乐史学家哈利·哥德施密特在中央音乐学院的讲学为主，其内容甚至成为了我国 50 年代中后期西方音乐史研究与教学的主要范本，[③]并在中苏关系的"缔结同盟

① 达尔豪斯曾提出过一个音乐史学的命题，即：历史的对象还是历史的前提。见其著杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：132、279—281.

② 1952 年，万叶书店虽然出版了我国著名翻译家张洪岛根据法译本转译的中文本《西洋音乐史》(〔瑞士〕音乐史学家卡尔·聂夫著，原著为德文)，但该书并未成为当时我国高等音乐院校的主要教学用书。——笔者注

③ 1958、1959 年，中央音乐学院编译室先后根据康津斯基与哥德施密特的讲稿翻译、整理，由音乐出版社正式出版为《西洋音乐通史》与《德国音乐——它的古典遗产与近代作品》。——笔者注

期”(1949～1953)、“共度蜜月期”(1954～1957),甚至1958年至1960年的“走向分裂期”中发挥着重要的作用。直到1964年10月赫鲁晓夫下台,中苏关系彻底破裂,[①]才逐渐退出了中国的西方音乐史研究与教学领域。

但正当中国以极其高昂的代价将苏联专家请到中国并指导着我国包括文学艺术以及音乐教育在内的各行各业的社会主义建设时,毛泽东却早已在为尽快建立中华民族自己的文学艺术而运筹帷幄。[②]1956年8月24日,毛泽东在《同音乐工作者的讲话》中明确指示:

艺术上“全盘西化”被接受的可能性很少,还是以中国艺术为基础,吸收一些外国的东西进行自己的创作为好。现在各种各样的东西都可以搞,听凭人选择。外国的许多东西都要去学,而且要学好,大家也可以见见世面。但是在中国艺术中硬搬西洋的东西,中国人就不欢迎。这和医学不同。西医的确可以替人治好病。剖肚子,割阑尾,吃阿斯匹灵,并没有什么民族形式。当归、大黄也不算民族形式。艺术有形式问题,有民族形式问题。

我们要熟悉外国的东西,读外国书。但是不等于中国人要完全照外国办法办事,并不等于中国人写东西要像翻译的一样。中国人还是要以自己的东西为主。地球上有27亿人,如果唱一种曲子是不行的……在座的都是“西医”,是学西洋音乐的,要依靠你们。请吹鼓手来办音乐专门学校是不行的,这些事还是要靠你们办。[③]

历史应验了毛泽东早年的忧虑。1960年,苏联专家撤走后,我国当时的西方音乐史研究与教学出现了短暂的空白,中央音乐学院从当时的教学急需考虑,由张洪岛主编,陈宗群、汪毓和、于润洋等参与编写了《外

① 详见沈志华.苏联专家在中国(1948～1960)[M].北京:中国国际广播出版社,2003:第76、176、280页。

② 苏联当时要求中国政府每月支付给每一位苏联专家2000—4000卢布的补偿金(相当于10,000—18,000斤小米,而当时中国政府主席、副主席的每月配给仅为3400斤,部长级干部为1800斤),此外,还必须为苏联专家开设特别商店、酒吧,餐厅以及带有卫浴设施的宾馆。尽管周恩来多次交涉表示,这对中国来说是困难的,况且,截止1951年时,在华专家已高达2000余人。但是,正当周恩来、王稼祥、李富春、陈云、薄一波、伍修权等党和国家领导人在和苏联政府进一步谈判时,毛泽东果断地指示:不必再争,即照苏联政府所提条件办理,我们由此取得经验,加紧学习,谨慎工作,以便第二年精简专家,亦甚有利。详见沈志华.苏联专家在中国(1948～1960)[M].北京:中国国际广播出版社,2003:80—91.

③ 转引自《人民音乐》,1979(9):2.

国音乐史(欧洲部分)》试用教材,并于 1964 年 1 月内部发行。1976 年 10 月粉碎“四人帮”以后,1978 年 6 月全国音协正式恢复工作,在 1979 年的“广州会议”上,尽快组织专家编纂中外音乐史、音乐美学等音乐学理论书籍的想法正式进入了中国音协的议事日程,并制订了 1980 至 1985 的五年工作计划。《欧洲音乐史》在 1964 年的《外国音乐史(欧洲部分)》的基础上,由人民音乐出版社于 1983 年正式出版(32 开,共 33 万 7 千字,713 页,其中,谱例 253 页),则可视为落实音协“五年工作计划”中的一部分。事实上,无论是内部发行的《外国音乐史(欧洲部分)》,还是正式出版的《欧洲音乐史》,都在 60 年代中期,以及 70 年代、80 年代、甚至 90 年代,一直承担着我国专业音乐院校西方音乐史研究与教学的主要任务,同时也是我国专业音乐院校及艺术综合院校西方音乐史学术研究与课程教学的主要用书。[①]

二、《欧洲音乐史》的史学思想与历史分期

“没有哪一门学科像音乐史编纂学那样处于一种两难境地。一方面,它作为普通历史编纂学的下属学科,不得不遵循后者的一些范畴和法则;另一方面,音乐作为一门艺术,与历史编纂学原则产生了矛盾,以至于动摇了它的本体论基础。”[②]

《欧洲音乐史》共分为四编,即自古希腊、古罗马至 19 世纪末 20 世纪初的法国、德国、意大利、俄罗斯、波兰、捷克、匈牙利、西班牙、挪威、等西欧、东欧、南欧、北欧等国家音乐。总编目为:

第一编 古代奴隶社会时期,由古代希腊音乐、古代罗马音乐两节;

第二编 封建社会时期,由封建社会初期与封建社会全盛时期两节;

第三编 从封建社会向资本主义社会过渡时期,由三章组成。即:第一章“文艺复兴时代”〔包括法国和意大利的“新艺术”、尼德兰乐派、宗教改革与新教圣咏、法国歌谣曲、意大利牧歌、帕勒斯特里那与罗马乐派、

---

① 虽然,1973 年至 1976 年间,在江青“要搞西洋音乐史”的指示下,当时的文化主管理部门“文化组”,曾责成文学艺术研究所的音乐舞蹈研究室牵头组建了 30 多人的“西洋音乐史编写组”,编写过一本《西洋音乐简史》,但随着“四人帮”的垮台,该书并未在全国范围内产生过影响。详见梁茂春、蔡良玉.一本以“阶级斗争为纲”的《西洋音乐简史》——“文革”时期撰写《西洋音乐简史》回顾[J].中国音乐学,2007(2)26—36.

② 刘经树.“作品”、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学[J].音乐研究,2007(2):63.

威尼斯乐派、奥尔兰多·德·拉絮斯(Orlando de Lassus,1532～1594,又译"拉索")、17世纪以前的器乐、文艺复兴时代的音乐理论等〕;第二章"17世纪至18世纪上半叶"(包括意大利歌剧、法国歌剧、波赛尔与英国歌剧、德国歌剧、康塔塔与清唱剧、器乐等);第三章"亨德尔与巴赫"。

第四编 资本主义社会时期由五章组成,即:第一章"18世纪下半叶"〔包括总论、喜歌剧的发展、格鲁克(Christoph Willibald Gluck,1714～1787。——笔者注)的歌剧改革、18世纪交响乐和奏鸣曲的发展、海顿、莫扎特、法国资产阶级革命时期的音乐等〕;第二章"贝多芬";第三章"19世纪上半叶"〔包括浪漫主义、舒伯特、德、奥歌剧、门德尔松(Felix Mendelssohn-Bartholdy,1809～1847)与舒曼(Robert A. Schumann,1810～1856)、意大利歌剧、法国音乐、肖邦与波兰音乐、李斯特(Franz Liszt,1811～1886)和匈牙利音乐等〕;第四章"19世纪下半叶"(包括总论、德、奥音乐、意大利音乐、法国音乐、西班牙音乐、捷克音乐、北欧音乐、俄罗斯音乐等);第五章"19世纪末20世纪初"(包括总论、法国音乐、德国音乐、意大利歌剧,以及19世纪80年至90年代、20世纪初的俄罗斯音乐、波兰音乐、捷克音乐、匈牙利音乐等)。

附录:部分谱例(选自达维尔、阿培尔合编的《音乐史谱例选集》)。

从以上所列出的章节布局中可以看到,《欧洲音乐史》并未按西方通行的音乐通史分期及其称谓,如:古希腊和古罗马时期、中世纪时期、文艺复兴时期、巴洛克时期、古典主义时期、浪漫主义时期、20世纪等。而是按"阶级分析法",其将自古希腊和古罗马时期至20世纪初的音乐通史分为"古代奴隶社会时期"、"封建社会时期"、"从封建社会向资本主义社会过渡时期"以及"资本主义社会时期"等。尽管如此,社会学的历史分期方法仍不能替代音乐史自身的分期方法,因而,从"四编"以及"编"中所含的具体章节内容看,《欧洲音乐史》的历史分期与西方音乐史学较为传统的分期方法并不是毫无关系。如:

(1)《第一编》与第一个分期

第一编"古代奴隶社会时期",实际内容包含古希腊、古罗马时期;

(2)《第二编》与第二个分期

第二编"封建社会时期",实际内容包括西方通行的音乐通史第二个分期"中世纪时期";

(3)《第三编》与第三、第四个分期

第三编“从封建社会向资本主义社会过渡时期”，实际内容包括西方通行的音乐通史第三个分期“文艺复兴时期”与第四个分期“巴洛克时期”；

(4)《第四编》与第五、第六、第七个分期

第四编“资本主义社会时期”，实际内容包括西方通行的音乐通史第五个分期“古典主义时期”、第六个分期“浪漫主义时期”以及第七个分期“20世纪”。①

三、对西方作曲家及其作品的评价

毋庸讳言，以上这种在夹缝中求生存式的历史分期方法，并不可取。尤其是既要符合“阶级分析法”将人类社会分为四个不同阶级的阶级社会与历史，同时又要顾及音乐史本体的自身规律，难免顾此失彼，左右为难，甚至有的自相矛盾，严重失实。最为明显的模式是，作者无论在叙述完一个时期，还是评价完一个作曲家之后，总能见到“但是”以及紧接其后，貌似客观，实际却十分生硬而牵强的批判。如：

[例1]

18世纪欧洲的启蒙运动，是在文艺复兴时期的人文主义思潮的基础上发展起来的，当时一切启蒙学者都是从人文主义和人性论的观点出发来反对封建制度，来树立他们的理想的。他们“提倡人道以反对神道，提倡人权以反对君权，提倡个性解放以反对中世纪的宗教桎梏以及一切残余。”因此，在他们的作品中除了具有强烈的反封建的一面外，他们常常过分强调了人类理性的力量，夸大了这种思想力量的作用；与此相联系的就是他们也过分夸大了个人在历史变革中的作用，因此他们大多数最后陷于改良主义的泥坑。②

[例2]

从巴赫到贝多芬的一百多年里，欧洲的音乐家逐渐从封建领主的奴役下得到了“解放”；但是实际上他们并没有真正获得自由，他们只不过

① 关于音乐史的历史分期，我国西方音乐史学界较为流行的说法是“断代”，笔者以为此说不妥，原因是西方音乐史不存在朝代更迭或改朝换代这一特征，因而以“历史分期”较为恰当。——笔者注

② 该文《欧洲音乐史》引自周扬：《社会主义文学艺术的道路》，但未注明文章出处。详见张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：98—99.

是从封建主的"奴仆"的地位，改变为受资本主义制度所奴役的所谓"自由音乐家"的地位而已。①

[例3]

莫扎特是欧洲音乐发展史中罕见的天才作曲家。但是更重要的是必须看到他达到这些艺术成就的获得是与他在当时反封建的斗争中意志愈来愈坚定、思想觉悟日渐成熟和社会现实的认识愈来愈深刻分不开的。②

[例4]

……但是，贝多芬终究只是一个资产阶级上升时期的共和主义者。从今天看来，他的崇高理想，实际上只是一种空想；他的革命性，也是不彻底的。③

[例5]

作者为了突出辩证唯物主义(Dialectical Materialism)，并强调事物的辩证关系，④在论述19世纪浪漫主义时，甚至将浪漫主义的两面性生硬地描绘为对立的"进步的浪漫主义"与"反动的浪漫主义"：

进步的浪漫主义，是以民族解放斗争和资产阶级民主革命思想为基础。在前期，它抗议封建制度；在后期，它揭露和批判资本主义……

反动的浪漫主义则是以个人主义、悲观主义的思想为基础的。它沉醉在个人幻想的世界里，用逃避现实、脱离生活来解决理想与现实的矛盾，甚至于以美化过去(中世纪、古代)生活，来掩盖当前的社会矛盾。⑤

[例6]

如前所述，受苏联影响，我国自50年代至60年代的文艺理论强调的是"社会主义现实主义"，因而《欧洲音乐史》在进入19世纪末，20世纪初的论述时，几乎完全不能客观地评价这一时期的音乐流派与作曲家及其作品，因而"反动"、"颓废"、"没落"等充满贬斥与批判的文字成了19世纪末20世纪初西方音乐的代名词。比如：

颓废派的最初的现象之一是自然主义……与自然主义相近的是印

---

① 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1983：100.

② 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1983：140—141.

③ 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1983：170.

④ 辩证唯物主义认为，时间和空间是运动着的物质的存在形式，时间是物质运动过程的持续性、顺序性，时间的特点是一维性。而空间则是运动着的物质的伸张性、广延性，空间的特点是三维性。时间和空间同物质运动的不可分离性，表明了时间和空间的客观性。——笔者注

⑤ 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1983：172.

象主义……印象主义在发展中与象征主义、表现主义及其他形式主义合流……自然主义、印象主义中所含的形式主义的倾向，在象征主义中更加完全地、清楚地暴露出来，它不但不能反映现实，而且常常歪曲现实。它不把艺术看作是认识现实的手段，取消了艺术的认识作用。①

基于这样的逻辑推论，一方面不得不削足适履式地将19世纪末的很多作曲家一一塞进了批判的行列，另一方面却又在二元对立概念的循环论证中自相矛盾：

对于某些音乐家（如沃尔夫②、弗朗克③、德彪西），音乐艺术是一种躲避现实斗争的防空洞，发泄个人内心苦闷的工具。对于另外一些音乐家（如拉威尔④），音乐艺术则成为装饰现实或自我陶醉的工具。还有一些作曲家（如施特劳斯⑤），音乐艺术则成为宣扬和发泄极端个人主义思想情感的工具。在艺术创造上，这些作曲家都部分继承了自己民族的古典传统，甚至吸收了某些民间创作的因素，同时他们在创作上追求着突出的独创性，常常以"革新家"自命。⑥

[例7]

更为明显的是，法籍比利时工人业余作曲家，《国际歌》的曲作者比尔·狄盖特（Pierre Degeyter，1848～1932）进入了西方音乐史，并在19世纪末20世纪初的西方职业作曲家中鹤立鸡群般地占有着极其特殊的一席地位。尽管没有更多的文字介绍和论述这位特殊作曲家《国际歌》以外的音乐作品以及音乐成就，但其依然被冠以了"法国伟大的无产阶级作曲家"的称号。⑦成为了无论在中国人编写的西方音乐史中，还是在西方人自己编写的音乐史中都绝无仅有的典型事例。

如果说，以上各例便是《欧洲音乐史》生硬套用"阶级分析法"并使得该书在中国音乐史学界及学术史上声望日渐衰落并产生了诸多负面影响的话，那么，必须指出的是，《欧洲音乐史》同样也有着许多成功运用阶

---

① 张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：364—365.

② 沃尔夫（Hugo Wolf，1860～1903）。——笔者注

③ 弗朗克（Cesar Franck，1822～1890）。——笔者注

④ 拉威尔（Maurice Ravel，1875～1937）。——笔者注

⑤ 约翰·施特劳斯（Johann Jr Strauss，1825～1899）。——笔者注

⑥ 张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：366. 引文中的括号及括号中的作曲家人名均为原著所有。——笔者注

⑦ 张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：370.

级分析法的精彩段落需要我们重新认识。

依笔者个人之见,《欧洲音乐史》对西方音乐历史各时期交替时的社会政治、经济、思想、意识形态、文化等方面的宏观论述远远超过了对于音乐流派与作曲家及其作品的微观研究。具体地说,《欧洲音乐史》每"编"中类似于概论、概述、导论的"总论"就明显比其后章节中对于作曲家及其作品的论述更有史学性与学术性。甚至,其宏观、全面、大气,却又不失深度的写作风格与思想内容,在我国80年代以后编写的西方音乐史同类著作中亦并不多见。限于篇幅,此处仅以《欧洲音乐史》第三编"从封建社会向资本主义社会过渡时期"第一章"文艺复兴时代"的概述,以及第四编"资本主义社会时期"第一章"18世纪下半叶"开篇前的"总论"为例,以透析其学术价值。

[例1] 文艺复兴时代

在该篇章中,作者恰到好处地四次引用了恩格斯《自然辩证法》"导言",不仅没有生硬化、标签化,反而十分清晰、条理地阐明了欧洲社会从14世纪至17世纪初在政治、思想、文化、文学艺术等方面发生的巨大变化,同时揭示出了产生和推动这些社会变化背后的深层原因:

第1次引用:

(文艺复兴时代)这个伟大时代我们德国人由于当时我们所遭遇的民族灾难而称之为宗教改革时期。法国称之为文艺复兴时期,而意大利人则称之为清克维青托,但这些名称没有一个能把这个伟大时代的内容充分地表现出来。①

第2次引用:

国王的权利依靠着市民摧毁了封建贵族的势力,建立了巨大的、实质上是以民族标准为基础的君主国,而现代的欧洲民族和现代的资产阶级社会就在这种君主国里发展起来。②

第3次引用:

在拜占庭覆灭时被拯救出来的手抄本中,在从罗马废墟里发掘出来的古代雕塑上,惊讶的西欧忽然看见了一个新世界——希腊古代;中世纪的怪影在这个古代的光辉形象面前消逝不见了。③

---

① 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1983:15.

② 同上,15.

③ 同上,16.

第4次引用：

这是人类先前从来未经历过的一个最伟大的进步性的变革，这个时代需要有巨大的人物出现，并且也确实产生了一些按思考能力说、按热情和性格说、按多才多艺和学识渊博说都是巨大的人物，为现代资产阶级统治打下基础的那些人，无论如何都不是些受着资产阶级观点局限的人，相反，他们是或多或少具备有当时所特有的那种勇敢冒险者精神的。[1]

《欧洲音乐史》进而指出：

新的思想是和旧思想针锋相对的：中世纪的教会所宣扬的是经院哲学、禁欲主义和神学；而文艺复兴时代的新思想则提倡的是人类的智慧、对生活的热爱、相信人的力量——也就是所谓"人文主义"的思想。文艺复兴时代的文学艺术对教会进行了辛辣的讽刺。它要求反映现实生活，肯定人性、个人的情感和个人的创造。这种新的、进步的思想给当时欧洲各国的文学艺术的繁荣提供了优越的条件。

……

在这个时代，意大利、法国、德国、以及英国和西班牙出版了空前未有的文学艺术的繁荣，形成了它们各自的古典文学艺术传统；出现了达·芬奇、杜勒、马基雅弗利、路德等等巨大的人物。[2]

这种论述当时欧洲的经院哲学与世俗专业文化，以及包含器乐、歌剧、理论等方面的音乐成就的写作风格与写作内容，不惟言之有理，而且，其思想洞见和理论锐度都源于对马克思主义"阶级分析法"理论精髓的深刻把握与成功运用。

［例2］18世纪下半叶

在该篇章中，作者除了同样引用了恩格斯著名的《德国状况》一书对欧洲18世纪德、奥等国由战争而造成政治上的四分五裂，以及经济、文化等方面的停滞落后原因给予的深刻揭示外，对18世纪中叶以后在"启蒙运动"与"狂飙运动"中进步的知识分子及其在哲学、美学、文学、诗歌，以及音乐等方面的主张和观点，作者也有着较为中肯而辩证的评价。特别是从对列宁《我们究竟拒绝什么遗产》一文的引用，再次说明了作者对马克思主义理论掌握的全面性与正确性，并且与我国60年代艺术学其

---

① 张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1983：16.

② 同上，16.

它学科公式化地对马克思主义经典著作生搬硬套，甚至断章取义的文风与文体有着极为明显的区别。

其实，马克思对于“阶级分析法”曾有过明确的说明，其理论精髓在于：

我们判断一个人不能以他对自己的看法为根据，同样，我们判断这样一个变革的时代也不能以它的意识为根据；相反，这个意识必须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释。[①]

恩格斯也强调指出：

唯物史观是以一定历史时期的物质经济生活条件来说明一切历史事变和观念，一切政治、哲学和宗教的。[②]

20世纪50、60至70年代，中国“以阶级斗争为纲”，凡谈及西方作曲家(其实也包括中国作曲家)，必先考察其“阶级成分”，并追究其创作“为哪个阶级服务”，因此阶级斗争扩大化，极左思潮肆虐。然而，公正地说，这种局面的形成，与马克思主义哲学的辩证唯物主义和历史唯物主义以及阶级分析法并没有直接关系。事实上，作为马克思主义分析研究阶级社会历史问题的一种方法与方法论，除了政治学范畴的阶级分析法以外，还有历史分析法以及经济学范畴的经济分析法与利益分析法。它们作为阶级分析法的理论延伸，都是对人类社会历史类型下的各种政治形态与政治问题进行纵向比较和定性分析的方法。而由我们对马克思主义阶级分析法狭隘的理解而导致的阶级斗争扩大化的关键原因却在于，一方面我们混淆和忽略了阶级与阶层、基本阶级与非基本阶级、阶级利益与阶层利益的关系，另一方面我们又把带有阶级性的和不带有阶级性的一切社会矛盾与社会现象，都主观化、简单化地统统归结为阶级矛盾问题与阶级斗争问题。因此，历史上我们批判德彪西的形式主义、追究贝多芬的革命性、质疑舒伯特的阶级性等等“事件”不断发生，便如同《欧洲音乐史》中也有很多简单化、公式化的“极左”之处一样，既是现实生活中的阶级斗争扩大化在学术研究中的必然反映，同时也是作者处于特殊年代不得已之所为。但是，马克思主义的理论价值和思想光辉依然

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局．马克思恩格斯选集：第2卷[M]．北京：人民出版社，1995：82.

② 同上，537.

不容被玷污，对辩证唯物主义与历史唯物主义的任何歪曲首先都源于我们对其浅薄、庸俗的理解。

毋庸讳言，受苏联把音乐史写成一部"健康的、进步的倾向与派别和反动的、堕落的倾向与流派两者之间的斗争的历史"极左思潮的影响，《欧洲音乐史》在对西方音乐史及其作曲家及其作品的评价方面不仅与史实不符，而且行文中也有很多前后矛盾。但是，也许学界并没有注意到作者在《欧洲音乐史》内部发行的同一时期，还以"集成"为笔名发表过一篇鲜为人知的文章——《正确认识和评论欧洲音乐文化遗产》，它对于我们充分而深入地了解《欧洲音乐史》的编写过程，以及作者在严肃的学术与严峻的时政情势中的二重性人格十分重要。文章说：

> 一方面我们对古往今来的音乐遗产不能采取虚无主义的态度而企图凭空来创造我们的社会主义音乐文化；另一方面我们对待音乐遗产只有采取批判的态度才可能取其精华弃其糟粕。[①]

不难看出，如果说，作者碍于当时阶级斗争的严峻形势，不得不在《出版说明》中做出明哲保身，但求无过，并"随时接受批评或批判"的政治姿态的话，[②]那么，《正确认识和评论欧洲音乐文化遗产》却以明确的语气表明了作者内心真正的、不苟同于时政的学术立场。今天，当在我们对《欧洲音乐史》进行评述的时候，如看不到这些，就不可能对该著有真正的了解，同时也不可能做到公正的评价。

第三节　《欧洲音乐史》对我国西方音乐史研究的影响

通常说来，并不是任何一部学术著作都能在学术史上获得多次重印的机会（教材除外），古今中外能得再版，并真正载入史册者，盖因其不同流俗。

《欧洲音乐史》作为新中国成立以后由中国学者自己编写的第一部西方音乐史，曾经在我国20世纪60～80年代的西方音乐史研究与教学中产生过重要影响（有的音乐院校甚至至今仍将其作为西方音乐史的课

① 集成. 正确认识和评论欧洲音乐文化遗产[J]. 音乐论丛（第5辑）. 北京：音乐出版社，1964：1－2.

② 蔡良玉. 我国西方音乐史专著方法回顾[J]. 人民音乐，1998(9)：36.

程教材,并列入本科生考研的必读书目)。自 1964 年成书,1983 年 10 月第一次正式出版至 1997 年 2 月,已 7 次印刷,2005 年 1 月,人民音乐出版社又将该著列入了"中国文库·艺术类"著作再版发行,其在我国 20 世纪西方音乐通史研究中的奠基性学术地位不容忽视。

依笔者个人之见,《欧洲音乐史》对我国西方音乐史研究与教学的影响,主要体现在史学理论、史学方法、叙事模式等三个方面。

一、史学理论

从史学史的角度,就我国西方音乐史编纂与西方音乐史学理论而言,如果说,20 世纪 20、30 年代以王光祈为代表的中国音乐学家,如萧友梅的《近世西洋音乐史纲》(1923),王光祈的《欧洲音乐进化论》(1925)、《西洋音乐与戏剧》(1925)、《西洋音乐史纲要》(1937),以及黄自的《西洋音乐进化史鸟瞰》(1930)等所持进化论理论与比较音乐学理论研究西方音乐史,超越了西方国家 18 世纪末 19 世纪初以约翰·霍金斯、查尔斯·伯尔尼、德国音乐史学家约翰·尼古拉斯·福克尔等为代表的音乐通史理论,同时,扬弃了贯穿在欧洲学术界曾一度盛行的音乐进化论中的"进化四说",[①]并在西方音乐史学家通常使用的英雄主义与时势主义、偏重理论与偏重实用、注重部分与顾及全体、只讲形式与专讲内容,以及时代思潮与音乐进化的五种史学理论中"兼采两种主义",倾注了对自身民族深切而强烈的音乐关怀与理论诉求的话,那么,《欧洲音乐史》运用马克思历史唯物主义与辩证唯物主义的基本理论,再次超越了音乐进化论史学及其将西方音乐冠以"高级",将中国音乐视为"低级"的进化论史学观,并在将西方音乐作为一种音乐文化加以论证时,逐渐摆脱了"欧洲中心论"以及苏联社会学、音乐学、音乐史学理论对我国的

---

① 王光祈认为:"从来研究历史哲学的,对于历史进化约有四说:第一,下降说。此说以为人类的进化永远是今不如古,尤以人心风俗为最。所以他们称赞古代为黄金时代,天国乐土,他们想象的历史进化,是永远下降的……第二说是上升说。恰恰与前说相反,他们以为人类的进化,永远是向上的,无论何种学术事业,没有一个不是后来居上的。故我们只要努力前进,终可达到理想目的。他们的黄金时代,不是已往,而是将来,他们理想中的进化,是永远上升的……第三说是循环说。此说以为人类进化,永远是在那里"丢圈子",周而复始,循环无已,他们理想中的进化,是一个圆圈……第四说是弧形前进说。此说亦以为人类的进化,是永远向上的。但不是痛痛快快一根直线往前进行的,而是时升时降,有如弧形。最后结果,终是前进。即或有时偶然似乎退回原处,但其内容已与前此不同。故我们亦不能认为循环。"详见其著欧洲音乐进化论[M]. 上海:中华书局,1925:5—7.

影响与束缚，更多地融入了当时中国社会科学研究“一元化”理论的哲学思辨与史学批判，并极大地满足和适应了中国音乐界、学术界，教育界乃至知识界对于西方音乐及西方音乐史学研究与教学的需要，为中国20世纪中、后期，乃至21世纪初期的西方音乐研究与西方音乐史学研究建立了一种既不同于西方音乐史学，同时也异于苏联音乐史学的中国式西方音乐史学理论范式。蔡良玉称：“此书的实践表明，用历史唯物主义的方法研究西方音乐史的这类问题，比较行之有效。”[1]

二、史学方法

如前所述，人文学科研究中方法与方法论的问题，本质上是学科元理论的问题，它不仅涉及到理论实践的具体方法，而且也涉及到了学科理论的基础问题。在“理论研究中，具体方法的使用取决于研究者自身的目的导向和学术兴趣；反过来，研究的整体观念形成也受到方法程序的制约。”[2]但当我们把《欧洲音乐史》重新置于60年代的特殊环境之中时，相信《欧洲音乐史》作者当时编写《欧洲音乐史》绝不只是单纯地取决于他们个人自身的“目的导向和学术兴趣”，强大的国家意识形态不仅是制约学术理论研究方法与方法论的关键性因素，同时也是学术研究“目的导向和学术兴趣”的决定性因素，一元化的社会不可能有多元化的理论，更不可能具有多元化的方法与方法论。“自律性本身就是具有洞察现实的优越性，任何自律的艺术都反抗可悲的现实，而不是适应现实求得屈从。”[3]

三、叙事模式

在《欧洲音乐史》的史学叙事中，有一种叙事模式与一个重要的概念应该被提及，它们是：音乐史是政治史（确切地说是当局政治意识形态的思想史）的附庸，音乐本身并不能构成音乐史主体的叙事模式，另一个概念则是“民族乐派”。

---

① 蔡良玉.我国西方音乐史专著方法回顾[J].人民音乐，1998(9)：37.

② 杨燕迪.探索音乐史：方法论反思四题[J].中国音乐学，1998(1)：76.

③ 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译.音乐史学原理[M].上海：上海音乐学院出版社，2006：172.

在政治史与音乐史的关系上,《欧洲音乐史》以“事件”(主要是政治事件)作为史学叙事的模式,构成了一种被高高在上的政治凌驾的事件历史。其特征为:

(1) 从历代作曲家作品的创作年代赋予编年框架以突出的政治意义(即强调作品创作年代与政治事件的吻合)。

(2) 为了说明作品的政治意义,而附带一个与之相符的,并且能说明作曲家政治倾向与政治进步的(或反动的)传记式生平介绍,而忽略了作品的音乐本体分析与评价(进步的典型如狄盖特,[①] 反动颓废的如沃尔夫、弗朗克、德彪西、拉威尔、施特劳斯等 [②])。

(3) 将音乐史中音乐作品的主要内容视为与政治中发生的事件紧密地联系在一起,从而使音乐自身的历史成为一部隶属于,甚至受控于意识形态史与政治史的音乐史。[③]

另一方面,对于“民族乐派”这一概念的引入与大量地使用,使得《欧洲音乐史》既突破了西方音乐史传统意义上的史学叙事范围,因而具有了中国语境中的西方音乐史特色,同时也因为突破了以王光祈为代表的西方音乐史的基本体例与叙事范围,而显出了张洪岛与王光祈截然不同的时代特征。并且激活了东欧、北欧诸国不被西方音乐史学家重视与关注,并将其视为“19 世纪音乐的外围”(朗格语)的大批作曲家及其作品。同时也从史学理论上验证了克罗齐“当生活的发展需要它们时,死历史就会复活,过去史就会再变成现在的”,[④] 以及达尔豪斯指出的:“作为‘历史的’事实,它们必须要服从历史叙事或描述历史结构的需要;但作为‘音乐的’事实,它们也同样依赖于给定时代、区域、社会阶层针对什么是音乐的通行观念”的基本理论。[⑤]

严格地说,所谓的“民族乐派”其实是一个中国式的概念,“这一概念最初可能来源于英文 National music 或 Nationalism,然而英文并无乐

① 张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 人民音乐出版社,1964:370.

② 同上,366.

③ 达尔豪斯将这一模式讽喻为:简化了历史真实的别扭的婚姻结合——一方是古典时期和浪漫主义时期的独创性原则,另一方是对政治史的无意识效仿。见卡尔·达尔豪斯著,杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2006:199.

④ 贝奈戴托·克罗齐著,傅任敢译. 历史学的理论和实际[M]. 北京:商务印书馆,2005:12.

⑤ 卡尔·达尔豪斯著,杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2006:64.

派含义。"①从《欧洲音乐史》在第四章中，以大量篇幅（共 61 页）对这一乐派的介绍来看，其中包括俄罗斯、波西米亚、挪威、芬兰、匈牙利、西班牙、捷克等东欧和北欧诸国的作曲家。与叙述古典乐派与浪漫主义乐派不同的是，《欧洲音乐史》在对这一乐派作曲家的介绍中，几乎见不到在前几章中似乎已习以为常的"批评"与"批判"等字眼，而更多的则是赞扬与歌颂，这一现象与西方音乐史学家笔下的西方音乐史形成了明显的不同。在西方音乐史学界，"民族乐派"一直是一个有争议的话题，在很多西方史学家的著作中，"民族乐派"或被轻描淡写一笔带过，或根本不被提及，甚或贬斥有加，直至完全否定。格劳特与帕利斯卡虽然说过"民族主义作为 19 世纪音乐的一股势力是一个复杂的现象，其性质时常遭到曲解"，但他们在历数 19 世纪作曲家例如瓦格纳（Richard Wagner，1813～1883）、威尔第（Giuseppe Verdi，1813～1901）、勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833～1897）以及海顿、舒伯特、舒曼、约翰·施特劳斯、马勒（Gustav Mahler，1860～1911）等，对于民间题材、体裁以及旋律、乐汇的关系后，指出他们都并不是"狭隘的民族主义者"，"民族主义在他们的音乐中不成其为问题"。并进一步地着重强调："在英国、法国、美国、俄国和东欧诸国，德国音乐盛行对本地音乐创造力产生威胁，寻求自己的独立的声音就成为民族主义的一个层面。另一个层面是作曲家的勃勃雄心。希望自己同奥地利德意志圈子里的作曲家平起平坐。这类抱负往往是矛盾的。成名，特别是在本国国内成名的最好途径是模仿外国作曲家，按外国人的标准同他们竞争。"可见，他对"民族乐派"的否定态度十分清楚。②相比之下，像朗格（Pual Henry Lang）那样不惜笔墨地从文化、历史、社会、心理以及音乐技法、风格等多个角度对"民族乐派"进行长篇论证，在西方音乐史学家的著作中并不多见，但尽管如此，他对"民族乐派"的态度基本上也是否定的：

18 世纪是世界的世纪，19 世纪是一个反动的时期，是浪漫主义的世纪，是哥特艺术复兴的世纪，是异国美的发现的世纪，是暧昧的，神秘的，悲观的哲学盛行的世纪。就在这个世纪里出现了文学艺术中的民族主义的问题，这个世纪的整个的艺术产品都带有民族主义问题的色彩。致

① 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：280 及页下注①。

② 唐纳德·杰·格劳特、格劳德·帕利斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1996：693－694.

力于所谓民族乐派的大量的作品仅由于它们和过去诸世纪中“国际”的诸流派相对立而被认为是有存在的价值。某种文学或艺术可以追随世界艺术的潮流，忠实地表现其理想，汲取其传统，采用的形式及手法，成为世界艺术的一部分。而不具有独立的和绝对的价值。这种文学或音乐可能只是一种渺小的模仿艺术，它只能扩大世界艺术的数量，而并不为之增添任何新的或有生命力的东西……我们必须规定如下的条件：独创性、新的色彩，新的音响并非指的是一种粗野的民族主义；此外，并非每种民族主义都适合纳入一个更大的文化统一体，民族主义只有在他既能吸收又能被吸收的条件下才是世界艺术的积极的收获。①

毫无疑问，从巴洛克时期开始，意大利和德国、奥地利一直都是欧洲音乐最发达并占有统治地位的国家，但19世纪中叶以后，随着东欧、北欧诸国力图摆脱外国音乐影响的民族意识日益高涨，以及在努力创造自己和发挥自己本国本民族的音乐的感召下，这些国家也的确诞生了一大批作曲家。他们追求的目标，一是民族的内容，二是民族的形式。前者反映国家历史与民族性格，描绘人民风俗生活，以激发起听众的民族自豪感与爱国热情；后者运用民族民间的体裁形式与音乐语言，甚或直接采用民族民间的音乐素材，表现其民族的鲜明个性。但是，为何被西方音乐史学家争议的，并被仅仅称之为“19世纪音乐的外围”的“民族乐派”，甚至被达尔豪斯称之为一群“寄生在资产阶级社会空间中”“具有鲜明反资产阶级倾向的”“非主流的波西米亚文化人”②却在我国学者自己编写的音乐史中无论其艺术成就，和政治进步与倾向都明显高于西方学者呢？对此，除了以往说由于中西方音乐文化的差异，因而导致中西方音乐的审美标准不一的唯一解释外，还有没有别的，更符合历史逻辑的解释？

马克思曾指出：“理论在一个国家实现的程度.总是决定于理论满足这个国家的需要的程度。”③那么，将“民族乐派”写进西方音乐史，并予其极高的历史评价与艺术肯定“满足”了我们的什么“需要”？毋庸讳言，

① 保罗·亨利·朗格著，张洪岛译. 19世纪西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1982：273－274.

② 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：165.

③ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集：第1卷[M]. 北京：人民出版社，1995：11.

这种“需要”与中苏关系破裂后，1963 年我国在音乐舞蹈界大力倡导的“革命化、民族化、大众化”（简称“三化”）创作有着一定的内在联系。当时的中国文艺、中国艺术、中国音乐也需要借鉴西方之长，高扬自己的民族文化与民族传统，反映自己的民族精神与民族性格以及时代风貌。甚至，我们也有摆脱西方音乐影响，努力创造自己和发挥自己本国本民族音乐的迫切要求。[①]观照“民族乐派”精神与艺术的实质就是观照我们自身民族的音乐创作与发展，这种观照与其说是我们对“过去的事情发生兴趣”，毋宁确切地说是出于需要，甚至出于功利，我们现在的兴趣与过去的兴趣“打成了一片”，以致成为了“真历史”、“当代史”。[②]

此外，作为 20 世纪 60 年代中期的著作，当时中国在世界政治舞台上的政治态度与意识形态也在《欧洲音乐史》中留下了深深的时代烙印——东欧是社会主义阵营，西欧为资本主义阵营，因此，作为“民族乐派”的继续，及其政治上进步的“传统”，东欧依然是被褒扬与赞颂的对象，而西欧，特别是 19 世纪末 20 世纪初出现的新兴音乐流派，诸如自然主义、印象主义、表现主义、新古典主义等等，则遭到了从政治到艺术上的贬损，最终成为了时代的“陪葬品”。

不可否认，《欧洲音乐史》作为新中国成立后由中国学者自行编纂的第一部西方音乐史，对我国后期的西方音乐研究与西方音乐史学研究产生了深远的奠基性影响，在很长一段时间中，《欧洲音乐史》的史学理论、史学方法以及叙事模式一直在被沿用，甚至成为了 20 世纪下半叶中国学者编纂西方音乐史的范本与参照。虽然，中国 60 年代至 80 年代思想意识形态方面发生了一系列的新变化，但在后期大量出版的音乐史专著中，仍可轻而易举地看到《欧洲音乐史》的影子，有的甚至只是在《欧洲音乐史》的基础上删除了诸如“阶级”、“阶级斗争”等与 20 世纪后期不合时宜的政治性用语，而随着中美邦交的正常化，理所当然地增加了一些美国音乐的知识性介绍。然而，我们必须看到，在音乐史编纂的总体结构方面，在音乐史学理论与方法论的探究方面并未有突破，而在历史哲学的思辨性与思想性方面却尤显苍白。公平地说，之所以如此，与其说是

---

① 1963 年 8 月周恩来在人民大会堂向首都音乐舞蹈工作者提出音乐舞蹈创作要“革命化、民族化、大众化”后，全国文艺界对“三化”进行了深入持久的学习与讨论。有关讨论的内容，参见明言. 20 世纪中国音乐批评导论[M]. 北京：人民音乐出版社，2002：273－278. 此不赘述。

② 贝奈戴托·克罗齐著，傅任敢译. 历史学的理论和实际[M]. 北京：商务印书馆，2005：2.

我们对西方音乐史的认识问题，还不如确切地说是我们长期以来轻视理论，甚至不屑于理论的原因所致。因此在历史编纂的基本理论与方法方面，才"完全是因袭常规的，虽然增加了大量知识，却没有（也无意图）指出新的方向，提出新的方法。"[①]虽有大量的"学术著作"出版，但就质量而言，将其归为知识性普及读物似乎更为确切。

① 杰弗里·巴勒克拉夫著，杨豫译. 当代史学主要趋势：前言[M]. 北京：北京大学出版社，2006.

第二章 《简明西方音乐史》:以风格主义史学观重构音乐史

(在本章未展开论述之前,首先需要对前文中多次使用的“史学理论”一词与这里使用的“史学观”一词做一些理论上与语义上的解释。通常意义上的史学理论研究,包括两个方面:一方面是关于历史的理论,另一方面是关于史学的理论。而理论研究的最高层次,则属“历史观”与“史学观”。“史学理论”即狭义的,只研究历史学方法与方法论的理论,而“史学观”则是广义的,既包括历史理论,也包括史学理论的理论与方法论。此处的“风格主义史学观”即包括风格主义历史理论与史学理论及其方法。)

在学术研究中,推翻一个结论,首先必须从立论的前提入手。古今中外学术史业已证明,尝试一种新的研究方法,确立一个新的研究设想,通常意味着对以往某种理论与某种方法的否定,《简明西方音乐史》亦不例外:

最初的音乐历史由文献、资料记载所构成。人们相信,如实地依据文献记载的叙述,就能重建起音乐史的“过去”。这条实证主义的史学法则运用到音乐史学的时候难免会碰壁。因为,音乐是属于人类精神生活的一门艺术,而音乐是什么,只有靠音乐本身才能说清楚。光凭文字记载无法重建起音乐史真正的“过去”。音乐历史的主体是音乐作品。

19世纪末的音乐历史借用文学史的传记主义方法,从作曲家的生平遭遇中寻找其创作的动机、意图,从而力求说明音乐作品的意味。音乐历史成为作曲家生平加上乐曲说明的“传记的历史”。传记文学根据历史解释学原理固然可以用作品来诠释其作者的生平遭遇、精神气质。

> 但是,这种浪漫主义方法的逆过程,即用作者生平遭遇来诠释作品意味的音乐史传记主义,却不具备任何在史学和美学理论上的可行性,它只会把人们引向一条历史的误解之路。
>
> 历史主义启迪了音乐文化史。根据精神同一性原则,人们在音乐及其所生成的社会、文明之间建立起某些联系。尽管这种治史方法在解释学或史学理论上不乏理论可行性,但它在"音乐是什么"这个关键问题上依然采取回避态度,因而有损于其研究成果的严谨性、科学性。
>
> 音乐风格史几乎找到了音乐历史真正可行的治史方法。通过对音乐风格的理解,弄清它的个性,进而说明它的历史,这毕竟符合艺术史的普遍规律。然而,迄今为止的音乐风格史远未完成其历史使命。无人肯对"风格"的确切含义做出界定,风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险。[①]

以上引文是《简明西方音乐史》作者刘经树在该书"前言"中对以往音乐史学理论与方法的反思与批判,同时也是开宗明义、简单扼要地阐明作者将以音乐本体为基础构筑音乐风格史的理论立场。不可否认,这样的"前言"表述在国内已出版的音乐史著作中并不多见,虽然它将音乐史学理论与方法的重要性及其意义放到了音乐史编纂的突出位置,但其平实、干练的字里行间却无空洞、炫耀之嫌,与其说是"前言",却更像一篇学术视野开阔,行文简明扼要的音乐史学史论文。

"主义"(-ism)从来都不是一个空洞的词汇,更不是一种言之无物的"宏大叙事",恰恰相反,它是一种具有比通常的和普遍的意义更高、更深刻思想与理念的学术化表达,而《简明西方音乐史》中所体现出作者对理论追求的自觉意识,则反映出了20世纪中国音乐学界80年代末90年代初对理论、对方法积极探索的学术风尚与学术精神。诚然,《简明西方音乐史》在当时很多洋洋几十万言貌似厚重的同类音乐史著作面前,的确显得有些过于单薄(全书仅9万字,139页)。但不可否认的是,它却又是一本在我国西方音乐史学史上,在对音乐史学理论与方法探讨方面、在编写体例与断代分期方面,以及在对音乐史上的作曲家及其作品的史学、美学、社会学评价方面都具有积极意义的学术著作。尽管它有"在方法上有所探索,但未通达",甚至还存在某些"绝对化、简单化"的不

① 刘经树.简明西方音乐史:前言[M].北京:人民音乐出版社,1991:1.

足，[①]但笔者依然认为，在任何一种学术研究中，有理论追求远比轻视理论和不屑于理论思辨更符合（或更接近）学术的本质意义。基于此，《简明西方音乐史》需要我们客观对待，具体分析。

第一节 音乐史学方法批判

任何一门学科都有其研究对象，广义的历史学如此，专业性较强的音乐史学也概莫能外。

从认识论的角度而言，主体（subject）与客体（object）一直都是用来说明作为史学研究的人的实践活动与认识活动的一对哲学范畴。主体是实践活动与认识活动的承担者；客体是实践活动与认识活动指向的对象。作为音乐史编纂与音乐史学研究，首先，音乐史学家将对音乐历史的研究诉求转化为知识，因而成为了一个主体；其次，当历史写作成为主体主观的历史时，历史则成为了主体认识论意义上的客体。[②]但是，必须看到，主体获得知识的基本理论与方法对于历史的洞见、把握、揭示以及归纳等，都直接制约着对客体认识的深度与广度。

如果说，《简明西方音乐史》"前言"中虽提及对实证主义、传记主义、历史主义等音乐史学理论与方法的批判，但因作者未对自己的史学方法展开较为详尽的阐述，而显得理论上有不甚完整之嫌的话，那么，该著正文对作曲家、作品、风格、事件，以及思想、文化、文献、史料等的评价与分析则进一步明确了作者的史学思想，却又弥补了"前言"中的不足。本节在对《简明西方音乐史》展开评述前，首先根据该著所涉及的传记主义、实证主义、历史主义史学进行简略的理论归纳。

一、传记主义史学

传记主义史学（Biographical-Historism）常常被人们误认为是借用传记文学（Biographical literature）的一种史学叙事方法，但事实上，在人

① 蔡良玉.我国西方音乐史专著方法回顾[J].人民音乐，1998(9).

② Hans Heinrich Eggebecht："Muisc historiography is the writing of music history, and its study reveals the changing attitudes to music of the past as shown in writings about music."*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, 1980:592.本文"历史写作"的中文表述及其含义均从此说。——笔者注

类早期文、史、哲尚无明显学科界限之时，无论中国还是西方，就出现过非常杰出的纪传体史学，如古希腊色诺芬(Xenophon, B. C. 427～355)的《回忆苏格拉底》与中国司马迁(B. C. 145～87)的《史记》等。至近代，史学传记和文学传记才逐渐分家，文学传记发展成为叙事文学的一种形式，在欧洲文艺复兴以后尤其显著。中国自五四文学革命以后，开始借鉴西方近代的传记文学变革中国传统的史传文学，胡适、闻一多、顾一樵、朱东润等文化名人也都写过各种名人传记，更有热心于自传的郭沫若、郁达夫、沈从文等。此外，应该说，大量的回忆录、访问记，也都属于传记文学的范畴。这种文体在50年代以后，特别是80年代，得到较大发展。在西方音乐家传记中，对中国人影响最大者，当数由中国翻译家傅雷30年代翻译的法国文学家罗曼·罗兰(Romain Rolland,1866～1944)的《贝多芬传》为代表。[①]我们并不否认福克尔、斯皮塔(Philipp Spitta,1841～1894)、布卢姆(Friedrich Blume,1894～1975)在巴赫研究方面所做出的历史贡献。但严格地说，传记主义史学并不是一个独立的史学流派，是"实证主义的一个变体。"[②]而且，它与19世纪以来的西方浪漫主义史学有着许多共同的特征——叙述性、个体性、情感性，甚至还有克罗齐批判的所谓"怀乡性"与"复古性"。[③]由于这些特征所致，传记主义史学的主体必然是人与事，而不是音乐及音乐作品，因此并不是真正意义上的音乐史与音乐史学研究。[④]尽管此类在传记主义的史学叙事中，除了对音乐家音乐生涯中一些鲜为人知逸闻趣事不厌其烦地长篇大论外，也有一些对音乐家音乐作品的描述，但这种描述毕竟是文学性的，而非音乐的本体研究，甚至是粗浅而表面的。更重要的是，传记主义史学并不胜任将古往今来的音乐发展做出音乐本体的、历史的、逻辑的排列与建构。因此，回避了音乐本体论研究的传记主义音乐史编纂，即便是具有一定的文学价值，甚至在一定程度上也含有一定的思想价值，也终

---

① 赵仲明.历史的文本性与文本的历史性——中国语境中的贝多芬传记研究述评[J].中央音乐学院学报，2007(2)：56－64.

② 刘经树."作品"、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学[J].音乐研究，2007(2)：69.

③ 贝奈戴托·克罗齐著，傅任敢译.历史学的理论和实际[M].北京：商务印书馆，2005：210－211.

④ 关于传记主义在音乐史编纂学中的特征，兴衰与利弊，达尔豪斯曾有过许多精辟的论断，对此，刘经树于2007年发表的重要论文《"作品"、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学》中均有详载，此不赘述。——笔者注

究不具有真正的音乐史学价值。

二、实证主义史学

从西方史学史的发展历史看，实证主义（Positivism）史学脱胎于客观主义（Objectivism）史学，从方法论的角度审视二者，既可以看到它们极其相似的共同特征，也能发现二者理论诉求极大的不同。随着19世纪西方自然科学的迅猛发展，人们开始毫不怀疑地坚信只有依靠自然科学才是人类发展的真正动力，并认为只有依靠自然科学的精确性与科学性才是获得正确知识的途径。以兰克（L. Ranke，1795～1886）为代表的客观主义史学在史料考证方面取得了显著的成绩，[①]“历史是一种文献研究”，“严谨的事实陈述，即使这些事实或许是偶然的和枯燥无味的，无疑这是历史编纂学的最高法则”[②]。这些曾被学术界引用过成百上千次的名言，甚至深深地影响了一代史学。然而，由于客观主义史学深信历史的任务是发现和陈述事实，而在对历史的发展规律的揭示方面却避而不谈，这种强调历史“客观性”，并笃信历史只有“客观”才是衡量某种知识与某门学科唯一的价值标准，以致成为了“科学理性的胜利”，但同时又是“人文精神悲哀”的一门学问。[③]在这样的情况下，匡正客观主义史学的非科学性，并确立具有更为科学性的史学重任便落在了实证主义的肩上。由孔德（Auguste Comte，1798～1857）为代表的实证主义哲学迅速影响到了实证主义史学的兴起，虽然客观主义史学与实证主义史学都强调历史的真实性与准确性，但实证主义史学并不仅仅满足于对史料、文献的考订，而是力图从史料、文献中发现历史的规律，以便用规律的绝对性代替历史事实的绝对性。不可否认，实证主义史学不仅一度成为了最普遍、同时也是最有效的史学理论与史学方法，而且其成果十分显著。对此，我们仅从50年代西方实证主义音乐学与实证主义音乐史学大规模地对巴赫文献的搜集、考订、编排、出版；60年代同样是大规模地对贝

---

① 关于兰克及其史学，迄今为止我国尚无完整、全面的译著与研究。近闻商务印书馆已将兰克的重要代表作《教皇史》列入了出版计划，并由我国著名德语翻译家，同时也是笔者的挚友何珊女士担任该书翻译，不甚欣喜。何珊曾翻译过德国当代作家马克斯·克鲁泽（Max Kruse）百万字的名著《在时间的长河里》，以及德国当代史学家约阿希姆·布姆克（Joachim Bumke）的巨著《宫廷文化——中世纪盛期的文学与社会》。——笔者注

② 转引自易兰．兰克史学研究[M]．上海：复旦大学出版社，2006：98—99.

③ 张广智．西方史学史[M]．上海：复旦大学出版社，2007：237.

多芬作品雏形的"Sketch"(草稿)搜集、比对、分析,以及由此而带动出对海顿、莫扎特、门德尔松、肖邦(Fryderyk Franciszek Chopin,1810～1849)、柏辽兹(Louis Hector Berlioz,1803～1869)、勃拉姆斯、威尔第、布鲁克纳(Anton Bruckner,1824～1896)、马勒、德彪西等等一系列的实证主义研究中便可看出,这种"只承认能够被经验证实的事实才是证据,它排斥想象、假设、审美和洞察,而一旦外部证据不充足或不可能找全时,便陷于无措。"[①]

更重要的是,实证主义史学得以确立并非由于它与自然科学的同构性,而是借助于人们普遍对科学认识的肤浅,以及洋溢于社会中对科学成就的盲目乐观。因而这种将人文学科与自然科学学科简单类比的结果,使得实证主义史学必然陷入了自身的理论困境之中。[②]

虽然,历史主义史学的兴起,否定了实证主义史学的种种弊端,但事实上,历史主义史学自身存在的理论局限性,不仅不能将实证主义史学完全取代,而且也同样处于自身的理论困境之中,以致20世纪的西方史坛成为了实证主义史学与历史主义史学的"决斗场"。[③]

三、历史主义史学

尽管在19世纪西方史学史中,诸多的流派与史学理论都有比较明确的代表人物,但历史主义却有些不同,"历史主义是一种潜流,暗藏在诸多史学家的思想中,即使在西方,也很少有史学史家将它作为一个流派进行介绍的先例,但这并不意味着他们没有重视历史主义这种19世纪日趋成形的思潮。"[④]

历史主义(Historicism)认为,人性和理性的形成都离不开特定的时空或具体的历史环境,它关注事物生成的历史连续性,并将它当做个体,注意阐释其特殊价值。[⑤]但实际上,这种史学理论与方法对于中国学术界来说并不陌生,姑且不提18世纪中国史学的乾嘉学派与西方客观主义、历史主义的史学理论与方法有着许多共同特征,而对西方历史主义

① 杨燕迪.实证主义及其衰落[J].中国音乐学,1990(1)111.
② 张广智.西方史学史[M].上海:复旦大学出版社,2007:248—249.
③ 同上,250.
④ 同上,250.
⑤ 伊格尔斯著,王晴佳译.历史主义的由来及其含义[J].史学理论研究,1998(1):70—87.

史学著作的译介，也于20世纪初便已有出版。早在20年代，李大钊就研究过意大利历史主义史学家维科（Giovanni Battista Vico，1668～1744）的成名之作《关于国家的普遍性质的新科学的原理》（1725），李大钊曾说："他（维科）的研究方法，既为经验的归纳法，故其锐利的观察力，往往带唯物的倾向。此点与黑格尔全然相反，颇有马克思派的倾向，以唯物史观的原理或仅由物质的方面解释欲望说的原理为主。"[①] 80年代末，商务印书馆又出版了我国学者朱光潜将其译为《新科学》的中译本。[②]再者，对历史主义史学的理论与方法，及其在西方史学史上的地位，应该说，一直也是史学界关注与研究的话题。[③]

卡尔·波普尔（Karl Poper，1902～1994）在其名著《开放社会及其敌人》（*The Open Society and its Enemies*）第一章"历史主义和命运的神话"中曾指出：

> 人们普遍相信，对待政治学真正科学的或哲学的态度，和对一般意义上的社会生活更深刻的理解，必定建立在对历史的沉思和阐释的基础之上。尽管一般人认为生活环境、亲身经验和小坎小坷的重要性是理所当然的，但据说社会科学家和哲学家却必须从一个更高层面上眺望这些事情。在他们看来，个体的人是一个工具，是人类总体发展过程中一个微不足道的工具而已。他还发现，历史舞台上真正重要的演员要么是伟大的国家或伟大的领袖，要么就可能是伟大的阶级或伟大的观念。无论如何，他想试图理解历史舞台上演的这幕戏剧的意义；他想试图理解历史发展的法则。如果他在这方面获得了成功，他当然就能预测未来的发展了。那样，他就可以给政治学提供一个坚实的基础，并给我们提供可行的忠告，告诉我们哪些政治活动可能成功，哪些政治活动可能失败。
>
> 这是对一种我称之为历史主义的见解的简要描述。这种见解是一个古老的观念，或者更确切地说，是一系列松散地联系在一起的观念，这些观念不幸已完全成为我们精神氛围的一部分，人们通常将它们视为理所当然，几乎从未提出过质疑。[④]

---

① 李大钊. 韦柯（Giovanni Battista Vico）及其历史思想[C]. 李大钊文集：下. 北京：人民出版社，1984：333.

② 见维科著，朱光潜译. 新科学[M]. 北京：商务印书馆，1989.

③ 吴承明. 论历史主义[J]. 中国经济史研究，1993(2)：3－11.

④ 卡尔·波普尔著，陆衡译. 开放的社会及其敌人[M]. 北京：中国社会科学院出版社，1999.

但我们的问题是，首先，历史主义重视对原始资料的利用和考辩，重视政治史的史学思想，以及对历史不做价值判断，仅仅运用语言学、年代学等学科的知识，甚至恪守政治传统，以政治史为主，并借鉴客观主义史学“照实直书”的史学方法是否适合音乐史编纂与音乐史学研究?[①] 其次，作为一门相对独立，却又与整体史学理论、方法以及思潮密切相关，且包含着技术手段及其音响组织的音乐史，历史主义的史学理论与方法是否符合音乐自身发展的规律？或者说历史主义史学理论与方法能不能揭示出音乐历史本身的音乐文化与思想内涵？

巴勒克拉夫在其著《当代史学主要趋势》一书中，曾以专门的章节对历史主义史学及其理论进行过这样的批判：

在试图解释1900年至1950年间历史学家的态度所以发生显著变化的原因时，我们已经发现其中最突出的因素之一是在德国的历史主义思想学派的影响。人们往往说，历史学家作为一个整体总是对哲学论证抱以怀疑态度。我们在工作之前并不事先就自己的哲学前提作一番讨论。然而，哲学从前门被赶了出去又总是从窗口飞了回来。比如，在20世纪20年代，当狄尔泰[②]和克罗齐的观点和著作赢得了广大读者时，历史主义的思想方法甚至对那些从事实际工作的普通历史学家的既定观点也发生了愈益增强的影响。这些人一直对哲学毫无兴趣、声称自己的工作纯属经验范围，并且不知假设为何物。[③]

……

第一，历史主义由于否认系统研究方法可以应用于历史学，并且特别强调直觉的作用，这样就为主观主义和相对主义打开了大门——尽管在理论上也许未必如此。第二，历史主义用特殊性和个别性鼓励了片面的观点，而不去进行概括或试图发现存在过去之中的共同因素。第三，历史主义意味着陷入更加繁琐的细节——若非如此，历史学家怎么能够抓住各种个别的形态和状态呢？第四，历史主义把历史学引向“为研究过去”而研究过去，或导致如近来历史主义的倡导者所表达的——那种

① 所谓“照实直书”，即认为史料是史学的根本，绝对尊重史料，言必有证。治史者必须从治史料开始，不治史料而轻谈历史者，非史学家。——笔者注

② 威廉·狄尔泰(Wilhelm Dilthey，1833～1911)，德国新康德主义哲学家、史学家。——笔者注

③ 杰弗里·巴勒克拉夫著，杨豫译．当代史学主要趋势[M]．北京：北京大学出版社，2006：12.

观点：历史学的唯一目的是“认识和理解人类过去的经历”。最后，历史主义赞同历史学的要素是叙述事件并把事件联系起来，结果必然纠缠于因果关系，或陷入马克·布洛赫①所说的那种“起源偶像”崇拜。②

对于巴勒克拉夫批评历史主义史学强调直觉的作用，用特殊性和个别性鼓励了片面，陷入更加繁琐的细节，同时只求叙述事件与把事件联系起来，为研究过去而研究过去的弊端，埃格布雷希特也曾在其著《西方音乐》一书中，对常见于音乐史编纂中的两部“历史”，即，“一部是写就的历史，另一部是在编纂历史时自己写就的、能特地主题化为音乐史编纂学的历史”中的所谓“客观”，提出了“究竟是谁客观化了编纂者和他所写的东西”的质疑。③此外，达尔豪斯也在其著《音乐史学原理》中，以专门的篇章翔实地论证了历史主义，并将历史主义细划为“作为思维模式的历史主义”和“实践中的历史主义”，从多个角度批判了历史主义存在的弊端，同时揭示出了历史主义及其与传统的深层关系。④刘经树亦认为：尽管历史主义音乐史学的方法在解释学与史学理论上并不缺乏可行性，“但在‘音乐是什么’这个关键问题上依然采取回避的态度，因而有损与其研究成果的严谨性、科学性。”⑤

第二节　风格主义史学观在音乐史编纂中的意义

正是出于上述诸种原因，《简明西方音乐史》才在否定传记主义、实证主义、历史主义史学之后，称“音乐风格史几乎找到了音乐历史真正可行的治史方法。通过对音乐风格的理解，弄清它的个性，进而说明它的历史，这毕竟符合艺术史的普遍规律。”但与此同时，作者也注意到了“迄今为止的音乐风格史远未完成其历史使命。无人肯对‘风格’的确切含义做出界定，风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险。”⑥

---

① 马克·布洛赫(Marc Bloch，1886～1944)，法国年鉴学派史学奠基人，史学家。——笔者注

② 杰弗里·巴勒克拉夫著，杨豫译. 当代史学主要趋势[M]. 北京大学出版社，2006：16.

③ 汉斯·亨利希·埃格布雷希特著，刘经树译. 西方音乐[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005：107.

④ 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：86－111.

⑤ 刘经树. 简明西方音乐史·前言[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：1－2.

⑥ 同上，2.

基于此，有必要首先对风格、风格主义、风格史，以及风格学等概念的理论内涵及其用于作为音乐史学方法的可行性与可能性做一些理论上的探讨。

一般来说，在艺术史的著述中，“风格主义”被用于美术、文学者多过用于音乐，而将风格主义用于音乐史著述，并作为音乐史学的一种理论与方法尚不多见。有关于此，可能涉及问题的两面，即：一方面，风格主义能不能成其为一种音乐史学理论与史学方法？另一方面，风格主义音乐史学的理论特征与方法特征是什么？

从通常意义上讲，“风格”(Style)作为“主义”(-ism)而存在于音乐史学研究时，应具有一种比普遍意义更高、更深刻的思想与理念，对它的通约性理解应包括美学主张、艺术理念、专门技法在内的艺术创作。因而，就一个作曲家来说，包括其个人的美学主张、艺术理念、专门技法等在内的音乐创作，可称之为个人风格，而由具有相同的美学主张、一致的艺术理念，以及相似的专门技法组成的音乐创作群体，则可称之为流派，或时代风格，而专门用于研究“风格”、“风格主义”，以及“风格史”的研究则属“风格学”(stylistics)的理论范畴。但是，一方面，由于“风格”本身具有的不变性与变动性特征，另一方面，“风格”作为人文艺术研究时，并不存在一种既可被定性，又可被定量的指标，因而“风格”事实上也常常导致史学家在分类上陷入困境。瑞士艺术史学家海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wolfflin，1864～1945)曾从技术、理性和情感三方面，把文化史、心理学和形式分析融为一体，将古典风格和巴洛克风格置入一个二元对立的体系中加以比较，论述了欧洲文艺复兴艺术风格的历史嬗变。同时又从艺术实践和理论研究的角度，通过对素描、绘画、雕塑、建筑的阐述，试图回答古典艺术与巴洛克艺术之间的主要区别，探讨不同的民族、不同时代是否存在共同的模式，是否有构成表面上杂乱无章的艺术发展的基础时，仍发现“一些无法被分类的……既不是文艺复兴也不是巴洛克的风格”的作品，这时，“风格主义”在理论上存在的缺陷便显露了出来。①

西方最早提出音乐风格分析理论的是德国著名理论家里曼(Hugo Riemann，1849～1919)。他曾从旋律、和声等技术理论角度探讨音乐历

① 海因里希·沃尔夫林著，潘耀昌、陈平译. 艺术风格学[M]. 北京：中国人民大学出版社，2004.

史的演变，而进一步明确和发展了里曼理论的学者是阿德勒(Guido Adler,1855～1941)，他指出："一个时期、一个学派、一位艺术家或作品的风格，并非仅仅作为其中展示的艺术意志的对应物而偶然产生的。而是基于有机体进化中出生、成长和衰老的法则。"[①]以音乐史上的浪漫主义风格为例，当代国际知名的莫扎特、舒伯特专家阿尔弗雷德·爱因斯坦(Alfred Einstein,1880～1952)曾说过："很难找到音乐的浪漫主义本质的明白无误的思想。"[②]音乐史学家保罗·亨利·朗格也曾指出：

浪漫主义音乐的风格评论对于走向近代化的最初阶段的音乐学提出了极难解决的问题。一方面，浪漫主义依附着古典主义的形式上的风格成分；另一方面，它又试图根除一些局限和结构的逻辑。色彩丰富，自由展开的旋律的舒展流畅，和声分化，不协和音丰富，倾向于掩盖主调关系，结果造成变化多端，细致而精密的调性和音响关系；节奏也大大丰富了，采用了许多新的组合而且常常把强弱拍加以颠倒，情绪的表现亲和自在，自我中心，梦幻摇摆，富于幻想，所有这一切造成了一种矛盾冲突，不仅和古典主义造成了冲突而且也在浪漫主义风格的内部造成了冲突。[③]

其实，在很多中国音乐学家的眼里，风格的本质意义还在于，它既是作曲家对审美客体的独特而鲜明的表现，也是音乐欣赏者对音乐作品欣赏、体会、品味的结果，因而在某种意义上，风格揭示了音乐创作与音乐欣赏的本质特征之一——现实世界与审美客体的无限丰富性与多样性。首先，风格由音乐作品的内容与形式相统一，作为创作主体的作曲家的个性特征与由作品的题材、体裁以及社会、时代等历史条件决定的客观特征相统一。其次，风格的形成有着主、客观方面的两个原因，在主观方面，作曲家由于各自生活经历、思想观念、艺术素养、情感倾向、个性特征、审美理想的不同，必然会在音乐创作中自觉或不自觉地形成区别于其他艺术家的各种具有相对稳定性和显著特征的创作个性。此即博物学家、生物学家，亦即最早论述风格的法国学者布封(Georges-Louis Le-

---

① 转引自刘经树. 音乐史学——问题与思考，中央音乐学院学报 1995(4)：56.

② Alfred Einstein. *Music in the Romantic Era*[M]. New York：W. W. Norton & Company，1947：4.

③ 保罗·亨利·朗格著，张洪岛译. 19 世纪西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1982：105.

clerc，Comte de Buffon，1707～1788）名言所说："风格是属于个人的。"①德国哲学家叔本华（Arthur Schopenhauer，1788～1860）也说过："风格是心灵的观相术，并且它比相貌更可靠地反映了心灵的特征。"②而在客观方面，作曲家创作个性的形成必然要受到其所隶属的时代、社会、民族、阶级等社会历史条件的影响，而音乐作品所表现的客观对象，所选择的题材以及所选定的体裁、样式，对于风格的形成也具有内在的制约作用。脱离个人所处的客观社会环境以及不顾题材、体裁等方面的特点而主观地追求某种风格而形成的所谓风格，必然矫揉造作，甚至虚假肤浅。因此，即便是关注风格，并将风格主义这一概念引入到音乐史编纂与音乐史研究，也必须是在不忽略社会、思想、文化、审美等历史条件下，才能具有音乐史学的真正意义。

综上，笔者认为，与其说"音乐风格史几乎找到了音乐历史真正可行的治史方法。通过对音乐风格的理解，弄清它的个性，进而说明它的历史，这毕竟符合艺术史的普遍规律。"不如说是将风格学的某些理论与方法引入到音乐史研究，比如，迄今已有的语言风格学、建筑风格学，以及以美术为主的艺术风格学等等。否则，如仅只是"对音乐风格的理解，弄清它的个性，进而说明它的历史"，那么正如刘经树所言，"风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险"。其实，将风格主义的理论学说引入音乐史学研究的初衷，是将"音乐是什么，只有靠音乐本身才能说清楚。光凭文字记载无法重建起音乐史真正的'过去'。音乐历史的主体是音乐作品"作为了音乐史学方法论的一个预设前提，并且，在这个前提中，"音乐作品"显然成为了一个极其重要的关键词。那么，什么是"音乐作品"？作为音乐史学研究的"音乐作品"与作曲家作为艺术实践的"音乐作品"有何不同？音乐史学研究要不要关注"听者心中再造出来的音乐'作品'"的"接受史"与"效果史"？③

显而易见，《简明西方音乐史》提出"音乐风格史几乎找到了音乐历史真正可行的治史方法"，还是一种有待进一步完善的音乐史学理

---

① 布封. 论风格. 转引自中国大百科全书·外国文学Ⅰ[C]. 北京：中国大百科全书出版社，1982：174—175.

② 叔本华著，范进、柯锦华、秦典华、孟庆时译. 叔本华论说文集[M]. 北京：商务印书馆，2006：318.

③ 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：17、225.

论与方法。尽管如此，这样的理论探索值得肯定，并予以提倡。毕竟，在我国的西方音乐史学界，善于著书立说者，不善于从专题性的理论研究开始，便“盲目地一头栽入所谓的历史研究”[①]；而重视理论研究，并卓有见地者（如于润洋、杨燕迪等）却至今未见有《西方音乐史》的“个人专著”。

作为一位严谨而具有理论深度的中国西方音乐史学家，刘经树近20年来并没有停止过其在80年代末撰写《简明西方音乐史》时的思考以及对西方音乐史学理论的不断探究。这一点，除了我们欣喜地看到作者翻译埃格布莱希特的巨著《西方音乐》以外，还可以从作者近10多年来发表的一系列学术论文中清楚地看到，如《史学与美学结合的一次新尝试——介绍埃格布莱希特的〈西方音乐〉一书》(1995)、《音乐史学——问题与思考》(1995)、《摧毁“乐圣”偶像，探究杰作真谛——评达尔豪斯的史学理论》(1998)、《前理解、游戏、音乐的理解——埃格布雷希特的音乐分析解释学》(2006)、《“作品”、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学》(2007)、《为了理解而反省、我思——论埃格布雷希特的音乐史编纂学》(2007)等。虽然，由于这些颇有价值的学术论文以超出了本文限定的“1980～2000”时间范围，而不宜更多评述，但毋庸讳言，在人人均可编史的当下，如同刘经树这样始终孜孜不倦地潜心于音乐史学理论研究的中国学者，仍不多见。我们期待着由他修订的《简明西方音乐史》近期出版，同时，我们也期待着能从修订本中看到作者经过十余年的理论积淀和思考后有更多、更新的学术创见。

第三节 《简明西方音乐史》的学术特色

一、史学思想与历史分期

在音乐史的历史分期方面，《简明西方音乐史》有许多既不同于马克思主义史学将人类社会分为四种生产方式的史学发展学说，也不同于苏联史学的所谓五阶段说，即便是部分参考了西方音乐史学从音乐本体出发，按风格进行分期的方法，其中也大有深意，值得一提。

① 何兆武．对历史学的反思——读朱本源《历史理论与方法论发凡》[J]．史学理论研究，2006(4)：24.

从编写体例与章节布局方面看，《简明西方音乐史》共9章，分别为：

第一章　古代文明
第二章　蒙昧时代
第三章　哥特时代
第四章　“新艺术”
第五章　文艺复兴
第六章　巴洛克
第七章　古典主义
第八章　浪漫主义新纪元
第九章　20世纪音乐概述

以下，本文将根据《简明西方音乐史》的历史分期，选择其中的部分章节按西方音乐史学界通常的分期方法，以及与截止1991年《简明西方音乐史》出版前由中国学者编纂的西方音乐史同类著作进行综合比较。

(1) 第一分期(古希腊、古罗马时期)

西方音乐的历史可追溯到古希腊、古罗马时代，因此这一时代成为了西方史学界对西方通史写作的第一个分期，它的时间约为公元前10世纪至4世纪。其中，将公元前10世纪至古希腊亚历山大帝国灭亡(146年)称为古希腊时期，将古罗马帝国建立(146年)至罗马城被万达尔人(Vandals)攻陷称为古罗马时期(476年)。此时期包括了从古希腊荷马史诗(Homer Epic)、戏剧、诗歌、音乐、舞蹈，到古罗马的宗教音乐。

古希腊的地理范围，除了现在的希腊半岛外，还包括整个爱琴海(Aegean)区域和北面的马其顿(Macedon)和色雷斯(Thracian)、亚平宁(Appennin，即意大利半岛)等地。公元前5、6世纪，特别是希波战争(Greco-Persian Wars，约B. C. 492～B. C. 449)以后，经济、文化高度繁荣，其文学、戏剧、雕塑、建筑、哲学等均对后世产生了深远的影响。这一文明遗产在古希腊灭亡后，被古罗马人破坏性地延续下去，从而成为了整个西方文明的精神源泉。15世纪意大利文艺复兴时期(The Renaissance)，虽然很多知识分子为了摆脱基督教日益腐朽的世俗化统治与思想禁锢，开始重新学习逐渐被遗忘的古希腊诸如荷马史诗、亚里士多德(Aristotle，B. C. 320～B. C. 250)《诗学》(*Poetica*)等这样的著作，但人们

对荷马史诗中描述的一切,仍视为不足信的传说,直至1871年著名的德国考古学家海因里希·施里曼(Heinrich Schliemann,1822~1890)在土耳其的希沙利克(Hissarlik)发现了昔日"特洛伊"(Troy)这个古希腊时代小亚细亚(今土耳其位置)西北部的城邦,既因十年战争而闻名于世,同时也因诗人荷马为这场战争而创作的重要作品《伊利亚特》(*Iliad*)、《奥德赛》(*Odyssee*)等而广为人知的特洛伊城废墟,才使西方人重新认识到古希腊并非虚无缥缈的神话,而是确实存在过的古代文明。此外,考古发现也让人们真正看到了希腊音乐最早的乐谱是约公元前200年欧里庇德斯(Euripides,约前485或480年~约前406年)的戏剧《俄瑞斯忒斯》(*Orestes*)中的合唱曲片段,以及刻于石碑上的两首德尔菲(Delphi)赞美太阳神阿波罗(Apollo)的赞美诗(Hymn)、作为墓志铭刻在墓碑上的《饮酒歌》(*Skolion*)、《涅墨西斯颂》(*Nemesis*)等等。[①]因而西方音乐史学界对这一时期的音乐史研究以及音乐史编纂,在很大程度上依赖于音乐考古学(Music-Archaeology)与音乐图像学(Music-Iconography),即依据音乐文化遗存的实物史料(包括发掘而得的,或传世的遗物、遗址、遗迹,如乐器、乐谱、绘有音乐活动的图景,以及造型艺术等)研究音乐史、乐器史等。

然而,客观地说,这一段历史对于中国音乐学家来说,其难度绝不亚于西方音乐学家对中国自贾湖骨笛至商周时代的音乐研究。除了史料严重不足以及史料的语言文字问题外,最重要的莫过于怎么理解古希腊、古罗马文化对后世西方以及西方音乐文化产生的影响问题。有关于此,与截止1991年《简明西方音乐史》出版前由中国学者编纂的西方音乐史同类著作相比,《简明西方音乐史》(第一章)有着很多不同。

"古希腊、古罗马时期"在张洪岛主编的《欧洲音乐史》中是较为概括的"古代奴隶社会时期",其内容较为单一。而李应华的《西方音乐史略》则更为笼统地将自古希腊、古罗马至文艺复兴合为一章(即"古代和中世纪的西方音乐"),其内容更是有减无增。[②]在《简明西方音乐史》称之"古代文明"的一章中,作者除了关注到古希腊、古罗马时期的一些与音乐有

---

① Oliver Strunk. *Source Readings in Music History*[M]. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

② 见张洪岛主编:《欧洲音乐史》,第1~6页;李应华:《西方音乐史略》,第1~13页。

关的神话，以及神话中的乐器，而且还以一定的篇幅论述了早期的天主教(Catholicism)及其音乐，使得这一时期的内容与叙事比同类著作细腻、丰富。比如，对古希腊弦乐器里拉(Lyre)、基萨拉(Cithare)，管乐器阿夫路斯(Aulos)以及对记谱法的关注；对古罗马天主教音乐中的赞美诗(Psalmody)、赞美歌(Hymnody)、圣歌(Chant)、弥撒(Missa)以及来自亚洲教会，由叙利亚大马士革(Damascus)教皇引入的音乐形式"阿莱路亚"(Alleluia)的关注等等。

从总体上讲，虽然《简明西方音乐史》对古希腊、古罗马的叙述还流于简单、浅显，但笔者认为，在我国的西方音乐史学史上，能关注西方学术界，关注考古发现，关注音乐学其他学科的研究成果，而做出这样的中文叙述就已经说明了很多问题。第一，中国的西方音乐史学研究已走出了一元化的闭门造车时代，并逐级具有了与西方学术界的共同话语；第二，一改中国语境中以往西方音乐史著作以中世纪格里高里圣咏(Gregorian Chant)作为开篇的介绍，而将研究的触角向前延伸至史前，并逐渐带有了溯流探源的学术性质；第三，逐级摆脱我国以往西方音乐史建立在作曲家作品之上，即对乐谱文本的依赖以及仅限于技能性的音乐分析，而以开阔的学术视野关注到了与音乐密切相关的领域，并从史学叙事进入到具有史学思辨性质的通史编纂。

(2) 第五分期(浪漫主义时期)

关于浪漫主义时期，《简明西方音乐史》(第八章)做了许多精心的安排与布局，既成为了该书最重要章节，同时也构成了该书的一大音乐文化特色。历时近百年，并涵盖了整个19世纪下半叶的各种音乐事项的"浪漫主义时期"，在《简明西方音乐史》中被称为"浪漫主义新纪元"，其中有着许多颇有新意的创见。如将贝多芬冠以"世纪精神的预言者"；将韦伯(Carl Maria Von Weber，1786～1826)、舒伯特、门德尔松定为"早期浪漫主义"；将舒曼、肖邦定为"浪漫主义盛期"；将柏辽兹、李斯特、理查德·瓦格纳(Richard Wagner，1813～1883)定为"新浪漫主义"；将勃拉姆斯定为"新巴洛克主义的前驱人物"；将此时期的德、奥作曲家布鲁克纳、约翰·施特劳斯、捷克作曲家斯美塔那(Bedriich Smetana，1824～1884)、德沃夏克(Antonin Dvorak，1841～1904)，挪威作曲家格里格(Edvard Hagerup Grieg，1843～1907)，以及从格林卡(Michasl Iwanowitsch Glinka，1894～1857)到"强力集团"作曲家，以及柴科夫斯基

(Peter Dyitch Tchaikovski,1840～1893)等俄国作曲家归为"浪漫主义音乐的外围"[1],而没有沿用国内学者惯称的"民族乐派",并明确表示:19世纪,德奥古典音乐文化日渐扩散到其他欧洲国家,那里的音乐家们用自己的创作使之结出了新的果实,建立起新的音乐文化。两者的互相影响是双向的,并没有单一的基点。这里不采用"民族乐派"的说法。[2]

有必要指出的是,在关于此时期法国音乐及其作曲家的段落中,虽然《简明西方音乐史》一方面仍将凯鲁比尼(Luigi Cherubini,1760～1842)、梅耶贝尔(Giacomo Meyebeer,1791～1864)、弗洛托(Friedrich von Flotow,1812～1883)、古诺(Charles Gounod,1818～1893)、比才(Alexandse Cesas Leopold Bizet,1838～1875)、圣-桑(Cainille Saint-Saens,1835～1921)、马斯内(Jules Massenet,1842～1912)、弗朗克(Cesar Franck,1822～1890)、肖松(Ernst Chausson,1855～1899)、丹弟(Viceut d'Indy,1851～1931)、福列(Gabriel Faure,1845～1924)、德彪西、拉威尔等归进了第八章"浪漫主义新纪元"的名下,但另一方面,作者仍然明确地指出:法国音乐的繁荣并不是在浪漫主义时代,而以德彪西为代表的"世纪末"前后,即在有些音乐史家称为"印象主义"的年代,尽管这个有争议的词汇并没能概括出这个时期法国音乐的概貌。[3]并进一步指出:在法国"印象主义"音乐里德彪西的音乐与众不同的是,它彻底地摆脱了浪漫主义音乐的模式,在酒神精神垄断了西方乐坛将近一个世纪之后,德彪西的音乐闪烁出日神精神的智慧之光。德彪西的艺术虽没有形成一个学派,但是他已成为现代音乐的启示录。[4]应该看到,《简明西方音乐史》能以这样的史学眼光看待法国印象主义作曲家德彪西,及其崇拜者、追随者,同时也是"最后一位法国印象主义音乐家"拉威尔,[5]应当予以肯定。

此外,由于作者借用了艺术史将1890～1920年中的象征主义、唯美主义、颓废主义等艺术流派所代表的艺术称为19世纪与20世纪之交的"世纪末艺术"(Decadence),并认为"'世纪末'时期的各国音乐多少也带

---

① "19世纪音乐的外围"一词首见于美籍匈牙利音乐史学家保罗·亨利·朗格,详见其著,张洪岛译.19世纪西方音乐文化[M].北京:人民音乐出版社,1982:273—274.

② 刘经树.简明西方音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1991:96.

③ 同上,117.

④ 同上,122.

⑤ 同上,122.

上了这个时代的印记”①，因而《简明西方音乐史》将此时期的德奥音乐家，如沃尔夫、雷格尔(Max Reger，1873～1916)、马勒、理查德·施特劳斯(Richard Strauss，1864～1949)，以及俄罗斯与东欧音乐家，如斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫(Sergei Wassiljwitsch Rachmaninow，1873～1943)、扬那切克(Leos Janacek，1854～1928)、席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski，1882～1937)、西贝柳斯(Jean Sibelius，1865～1957)等归入了“世纪末各国音乐”及其作曲家的行列。

二、对作曲家及其作品的评价

以什么样的史学理论和方法构建音乐史，将直接涉及怎样看待音乐史上过往的作曲家及其作品。对此，达尔豪斯曾提出过一个十分有价值的命题，即，价值判断——历史的对象与历史的前提。他指出：“任何能够在客观性和盲目性之间做出区分的人都会同意，决定一个课题，选择某种角度，挑选所需的材料，所有这些都受制于历史学家的旨趣——而这些旨趣又深深植根于历史学家所选择的生活方式。但这并不是说，对于历史的任何评判都可以完全彻底地化约为一个基本的教条，其中潜藏着特殊的旨趣。因为一个历史陈述到底是否具有学术性，更多并不是取决于它作为出发点所采取的价值，而是取决于它为联系各种事实(这些事实处在某个特定领域中，其范围由价值关联所划定)所采用的方法。”②

以《简明西方音乐史》对莫扎特与贝多芬的评价为例，此处摘引出作者部分颇具新意的论点。

(1) 关于莫扎特

舒曼曾说过，莫扎特的音乐是无法描述的，“莫扎特即音乐”，这似乎是赞叹莫扎特音乐的最佳词汇。诚然，在莫扎特短暂的一生中，无论是大型的歌剧、交响曲、协奏曲、奏鸣曲、四重奏作品，还是其他重奏、重唱形式与器乐、声乐的小品等等，可以说，在音乐的所有领域里都有着他的创作。对于音乐史及音乐史学家来说，研究与回答究竟哪些作品，或哪一个领域是莫扎特对历史，对人类最突出、最优秀的贡献当是责无旁贷的学术使命。对此，《简明西方音乐史》是这样给予莫扎特定位的：

---

① 刘经树. 简明西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：124.

② 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：133.

莫扎特首先是歌剧大师……其次，莫扎特的钢琴作品应在键盘艺术史上占据一个显赫的地位……莫扎特还是一位室内乐大师……最后，莫扎特是一位重要的交响乐作曲家。①

应该看到，对于一位中国的西方音乐史学家，能做出这样的评价确乎是一件极其不易的事。历史上，西方作曲家在中国语境中的“命运”是不一样的。对于民族虚无主义者而言，由于对这些作曲家所产生的敬畏与崇拜而缺乏理性，以致使得所有的评价与价值判断都被化约成了一个基本的教条；而对于不承认与不接受西方优秀音乐文化遗产的狭隘民族主义者来说，大概只有两种回应的姿态——冷漠与拒绝。况且，作为音乐史，“作为‘历史的’事实，它们必须要服从历史叙事或描述历史结构的需要；但作为‘音乐的’事实，它们也同样依赖于给定时代、区域、社会阶层针对什么是音乐的通行观念”②，这种“通行观念”在我们已有过的实证主义音乐史学里，也许是“求真”，但同样在我们已有过的实用主义音乐史学里却成为了“致用”。因而，站在我国西方音乐史学史的角度上看，《简明西方音乐史》能将莫扎特的历史功绩与贡献做出一个总体性的评价，其本身就是一种学术上的进步。

事实上，音乐史学家对莫扎特的历史贡献做出总体性的评价与价值判断是一回事，而对于莫扎特的音乐与音乐的思想价值做出评价与价值判断又是另外一回事。对此，《简明西方音乐史》的作者认为：

有人说，莫扎特的音乐是“含着眼泪的欢笑”，这种浪漫主义的评语同莫扎特艺术的古典主义精神不尽相符。莫扎特的音乐可贵之处在于，它不是用眼泪来表达人类某种抑郁的情感，而是在长时间热忱地期待之后，这种情感得到转化、升华，而带来某种审美的满足感，这是人类丰富的情感世界的写真。同其他古典主义艺术一样，莫扎特音乐在相对狭窄的幅度内起伏，恰到好处，它还具有某种至诚至善的和谐，以至使人忘却了它是人间的音乐，自以为达到了超凡入圣的境界。然而，它却是道道地地的人类的音乐。它那完满的平衡和绝对的和谐属于宇宙万物所共有，在这意义上，它是永恒的。③

---

① 刘经树.简明西方音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1991：62－63.

② 卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译.音乐史学原理[M].上海：上海音乐学院出版社，2006：64.

③ 刘经树.简明西方音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1991：61－62.

坦率地说，笔者并不清楚“含着眼泪的欢笑”究竟语出何典，其原意所指为何。但不得不承认的是，这种对莫扎特较为浅薄、但却流行多年并又流传甚广的描述与形容，已将我们对莫扎特的音乐与音乐思想价值的理解降低到了极其低俗的程度。无论音乐学、音乐实践，还是音乐教科书，或普及读物，凡谈及莫扎特者，言必称“含着眼泪的欢笑”，似乎除此以外，莫扎特便失去了价值。对此，笔者认为，在我国的西方音乐史著作中，《简明西方音乐史》是首次对“含着眼泪的欢笑”这一说法提出不认可，进而成为予其学术批判的第一人。

首先，让我们先从音乐实践领域对莫扎特音乐的理解谈起。

在音乐实践领域里，许多被当代国际乐坛誉为世界级的莫扎特钢琴作品、小提琴作品演奏大师、指挥大师，都曾经有过很多对莫扎特音乐及其思想内涵的论述，如美籍奥地利钢琴家阿图尔·施纳贝尔（Artur Schnabel，1882～1951）、瑞士钢琴家艾德温·菲舍尔（Edwin Fischer，1886～1960）、美国小提琴家耶胡迪·梅纽因、美籍俄国小提琴家艾萨克·斯特恩、德国指挥家奥图·克莱姆佩雷尔（Otto Klemperer，1885～1975）、奥地利指挥家卡尔·伯姆（Karl Böhm，1894～1981）、美国指挥家雷欧纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein，1913～1990），以及现在仍活跃在国际乐坛上的意大利指挥家克劳迪奥·阿巴多，以色列钢琴家、指挥家丹尼尔·巴伦鲍伊姆（Daniel Barenboim，1942～　），著名华人钢琴家傅聪（Fou Ts'ong，1934～　），德国小提琴家安妮·索菲·穆特（Anne-Sophie Mutter，1963～　）等。其中，有一个非常著名的悖论则出自施纳贝尔，他指出：

> 莫扎特的音乐，对孩童太容易，对音乐家太困难。①

很显然，这个悖论所涉及的对象有两个：一是孩童，一是音乐家。对于前者，先不提很多初级琴童都喜爱并熟悉的《小步舞曲》，就是程度稍高的《G大调奏鸣曲》（K283）、《C大调奏鸣曲》（K330）以及《A大调奏鸣曲》（K331）第三乐章的《土耳其进行曲》等等，都令每一个琴童爱不释手，百弹不厌。②与此同时，“典雅、明朗、欢快、流畅、歌唱”似乎也成为了

---

① 转引自杨燕迪：《莫扎特音乐的当代人文价值》，见上海音乐学院“中国音乐学网·西方音乐史”：http://musicology.cn/Article/western/

② 迄今为止，莫扎特的这些奏鸣曲都是我国钢琴考级中从第六级到第八级的必弹曲目。——笔者注

莫扎特音乐的全部内涵。但对于后者来说，情况却完全不同(特别是莫扎特的钢琴协奏曲)。迄今为止，还没有哪一位钢琴家认为莫扎特的钢琴协奏曲简单、容易。而事实上，几乎每一位钢琴家在录制莫扎特钢琴协奏曲的时候，总得从《第 20 钢琴协奏曲》(d 小调，K466)开始，并接受挑战，施纳贝尔、巴伦鲍伊姆亦然。至于《第 14 钢琴协奏曲》($^{\flat}$E 大调，K449)，至今仍是很少有人敢轻易触摸的神圣作品。

一般而论，人们在评论莫扎特时，很容易遭遇两副“有色眼镜”的歪曲。一副有色眼镜是“洛可可”式的——莫扎特被降格为一个轻飘飘的、喜好花饰的宫廷作曲家，他的节制平衡被当做温文尔雅，他的简朴又被认为是“孩童般的天真”；另一幅有色眼镜则是“浪漫主义”式的——在听惯了规模宏大、结构复杂、音响浑厚的浪漫主义交响洪流后，莫扎特的音乐有过于“清淡”之嫌，甚而有“不太过瘾”之感。

但事实上，以贯穿莫扎特一生创作的 27 部钢琴协奏曲创作为例，即从他 11 岁时创作的第一部钢琴协奏曲(K37，1767 年)到他辞世那年的最后一部钢琴协奏曲(K595，1791 年)，记录着莫扎特在音乐上的成长轨迹。可以说，除了早期 8 部习作之外，从《第 9 钢琴协奏曲》(K271)开始，几乎可以说部部都是精品。其中，有近十部属于无与伦比的极品，乃至神品，完全“是抽象化的歌剧”[①]。在这些典范之作中，莫扎特达到了罕有的创新与继承、主观与客观、内容与形式、独奏与协奏、色彩与结构、以及细节与整体之间的全面平衡，甚至达到了后人无法超越的巅峰。更令人惊叹不已的是，正如斯特恩所说，莫扎特的音乐非常“Artless”，意即莫扎特所有作品毫无人工雕琢感，浑然天成，圆融无碍。即便是一个和弦、一个琶音、一段音阶，也深藏着优美的旋律。甚至复对位的作曲技法与半音和声的复杂效果，在莫扎特的笔下，也总呈现出“举重若轻”般的干净与透明。

除了钢琴作品外，让我们再来看看世界级的小提琴大师们对莫扎特小提琴协奏曲及其音乐思想内涵的看法。

1979 年，梅纽因在中央音乐学院听完来自上海音乐学院附中五年级 12 岁的张乐演奏莫扎特《G 大调协奏曲》第一乐章后说：“你是很强有力的演奏者，很有劲。但莫扎特需要一些精致一些的感觉……莫扎特的

① 傅敏编. 傅聪：望七了！[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2004：155.

风格，有些像中国人的礼貌，含蓄的格调。要优雅地，每个音都要像莫扎特的歌剧那样，每个音像一个字一样。我的老师艾奈斯库经常告诉我说，对莫扎特，要从他的歌剧的角度来理解他。任何时候都像一个人在歌唱……关于莫扎特的风格，艾奈斯库还说过一句极好的话。他说像是一个火山的山坡上的可爱的葡萄园。葡萄园很宁静，长着很美丽的葡萄，但火山里面很活跃，所以莫扎特是充满了内在的情感的，外表表现得很礼貌，谦恭。"①

穆特也曾说过："现在的演奏方式都过于大师化，缺少那种优雅、纯净和谦虚。柴科夫斯基对莫扎特'天使般'的描述实在太准确了。莫扎特的音乐像是灵魂的 X 光线，它能照出你的灵魂中有什么，没有什么！然而，现在年轻的一代已经不把莫扎特当回事了。他的音乐被看做相对简单而被轻视，人们希望一些炫技的更加气势磅礴的音乐。"②

正因如此，音乐史学家才一再提醒人们："流畅性"与"歌唱性"仅是莫扎特迷人的音乐外表，而绝非莫扎特音乐的最深内核。③诚然，"莫扎特是一位走笔如飞的作曲家，至少从未见过他创作过程中苦苦推敲的痕迹。"④但他绝不是仅凭着"神童"泉涌的灵感，"得来全不费工夫"。即使是使莫扎特及其作品"名垂青史"的最后 10 年，他的音乐达到了"形式和内容，华丽风格和学术风格，洗练妩媚和深刻的织体、感情，终于在每一类乐曲中融为一体、尽善尽美。"⑤而莫扎特本人却指出："没有人像我那样在作曲上花费了如此大量的时间和心血，没有一位著名大师的作品我没有再三研究过。"⑥这也许才是使莫扎特作品结构严整而不落于拘谨，乐思充盈而不流于泛滥，条理明晰而不囿于常规的真正内核。

1956 年，在纪念莫扎特逝世 200 周年期间，我国著名翻译家傅雷在

---

① 外国音乐参考资料[J]. 1980(2):32.

② 见德意志留声机公司(Deutsche Grammophon- Gesellschaft，简称 DG 公司)2005 年 11 月 8 日"纪念莫扎特逝世 250 周年"而发行的《穆特演奏莫扎特小提琴协奏曲专辑》(Mozart: *The Violin Concertos, Anne-Sophie Mutter & London Philharmonic Orchestra*)。——笔者注

③ 杨燕迪. 莫扎特音乐的当代人文价值. http://musicology.cn/Article/western/. 见上海音乐学院"中国音乐学网"。

④ 唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕里斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1996:550.

⑤ 同上，556.

⑥ 转引自约瑟夫·马克利斯著，刘可希译. 西方音乐欣赏[M]. 北京：人民音乐出版社，1987:237.

其《独一无二的艺术家莫扎特》一文中说道："在整部艺术史上，不仅仅在音乐史上，莫扎特是独一无二的人物。他的早慧是独一无二的……他的创作数量的巨大，品种的繁多，质量的卓越，是独一无二的……融合拉丁精神与日耳曼精神，吸收最优秀的外国传统加以丰富与提高，为民族艺术形式开创新路而树立几座光辉的纪念碑：在这些方面，莫扎特又是独一无二的。"①

2006年，为纪念莫扎特逝世250周年，杨燕迪也发表了一篇题为《莫扎特音乐的当代人文价值》的重要文章，并首次将莫扎特及其音乐与音乐的思想性提高到了"人性内涵"、"人文向度"，以及"人文价值"的高度。他指出："与莫扎特相比，贝多芬在音乐中体现人物日常生活、表达人类世俗情感的能力就有些捉襟见肘。贝多芬只擅长表达升华性的情感，只对人类最严肃、最重大、最深沉的心理领域发生兴趣……然而，对于莫扎特，描写人世百态，刻画市井人物，那是他最胜任愉快的事情……如果说贝多芬的音乐往往给人以一种高高在上的视角俯瞰人生，则莫扎特的歌剧是更多以平视乃至全方位的视角洞察和透视人物。"②的确，莫扎特反映的是他的灵魂，而不是他的生活。他从来不把艺术当做苦难的见证，而只借来表现他的忍耐和天使般的温柔。甚至，如果说，贝多芬的音乐具有"入世"的哲学意味，那么，莫扎特的音乐则更多地表现了"出世"的思想，因此，在中国人的心目中才具有了"庄子的思想境界"③。

综上所述，不难看出《简明西方音乐史》对莫扎特的音乐创作及其音乐思想价值的评价不仅是实事求是的，更重要的是，《简明西方音乐史》能在指出以往音乐史著作中对莫扎特音乐创作及其思想价值评价的偏差时，批判地揭示出了莫扎特"不是用眼泪来表达人类某种抑郁的情感"的真正内涵。

(2) 关于贝多芬

《简明西方音乐史》在对贝多芬的论述中，这样写道：

18世纪音乐是属于社会的。因为当时的音乐家或隶属于教会，或

---

① 傅雷. 独一无二的艺术家莫扎特. http://www.mt77.com/mztzl/untitled-4.htm

② 杨燕迪. 莫扎特音乐的当代人文价值. http://musicology.cn/Article/western/. 见上海音乐学院"中国音乐学网·西方音乐史"。

③ 傅敏编. 傅聪：望七了！[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2004：114.

依附于宫廷。因此，他们的创作也体现出这种社会性——作品具有某种功利主义的社会学价值。如巴赫的大部分宗教音乐作品、海顿的嬉游曲及大部分交响曲等都有某种功利主义的社会性体裁含义，尽管它们不乏美学价值。19世纪音乐是属于个人的。那时音乐家已获得了某种程度的独立性，他们的创作首先以个人主义的形式问世。他们力求通过作品向听众传递个人的体验和思想，达到交流的目的。贝多芬的绝大部分作品都具备这种"告知意图"(Kündenwollen)，成为"表白性音乐"(Bekenntnismusik)。它们具有某种召唤、安慰和激励的社会学使命。贝多芬的音乐体现了欧洲音乐的社会学观念的历史性转折。[①]

众所周知，在音乐史上，一方面，贝多芬一直被认为是兼有古典主义音乐和浪漫主义音乐风格的作曲家，他早期的创作，属于纯粹的古典主义音乐倾向，而在后期的作品中，浪漫主义音乐逐级显出了端倪。另一方面，作为维也纳的自由职业音乐家，贝多芬似乎比莫扎特的处境顺利，但却又因其个性的关系而备受痛苦。1789年法国资产阶级革命的进步思想与意识给了他诸多启发，"自由、平等、博爱"也深深地打动着他，使他初步确定了当时最先进的资产阶级人生观——"在艺术界里，如同在一切伟大的创造里一样，自由前进就是目标。"[②]"自由！能有什么东西比它更是人们所需要的呢?!""爱自由甚于一切，即使在皇座面前也不会背弃真理。"[③]"我一定要抓住命运的喉咙，它决不能完全征服我。"[④]应该说，所有这些既成为了贝多芬的创作誓言，同时也成为了他的英雄主义理想。而在他一生的创作中，如：第3、5、6、7、9交响曲(Op. 55、67、68、92、125)，序曲《爱格蒙特》(Op. 84)、《♭E大调第五钢琴协奏曲》("皇帝"Op. 73)、《D大调小提琴协奏曲》(Op. 61)、《C大调第9弦乐四重奏》(Op. 59-3)、《c小调第八钢琴奏鸣曲》("悲怆"Op. 13)、《♯c小调第14钢琴奏鸣曲》("月光"Op. 27-2)、《F大调第5钢琴奏鸣曲》("春天"Op. 24)等等不朽的篇章，无疑都是最光辉、最有力的证明。

作为音乐历史的编纂，《简明西方音乐史》除引用了"告知意图

---

① 刘经树. 简明西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：69—70.

② 廖乃雄编译. 贝多芬新论[M]. 上海：上海音乐出版社，1953：4.

③ 1792年贝多芬札记，转引自北京大学西语系资料室编. 从文艺复兴到19世纪资产阶级文学家艺术家有关 人道主义人性论选辑[C]. 北京：商务印书馆，1973：558.

④ 贝多芬1800年11月6日致弗朗茨·韦格莱尔博士的信。见杨孝敏译. 贝多芬书简(上册)[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2002：35.

(Kündenwollen)"与"表白性音乐(Bekenntnismusik)" 两个德文概念，以概括出贝多芬音乐创作与音乐思想的关键所在以外，作者还指出，以往音乐史著作虽然习惯将贝多芬一生的创作按照早、中、晚期等三个历史阶段进行划分，但这种划分"只有编年史的意义，并未能将他的创作风格正确地加以归纳"[①]。为了突出《简明西方音乐史》编纂的风格史观，作者一方面将贝多芬的部分作品作了体裁上的归类，如：9 部交响曲、5 部协奏曲、32 首钢琴奏鸣曲、16 首弦乐四重奏、歌剧、序曲类舞台音乐作品，以及合唱、独唱类声乐作品等。另一方面，又针对作曲技法与风格问题，指出了贝多芬创作中两个重要的关键词——"对比"与"扩展"。遗憾的是，《简明西方音乐史》对此并没有展开详细的历史性论述，不免有"功亏一篑"之憾。

事实上，从作曲技术理论的角度讲，贝多芬对音乐史最重要的贡献莫过于他在对奏鸣曲、交响套曲结构形式的发展和创新方面。即：他将奏鸣曲式最大限度地运用在他的各种体裁的创作中，并将其篇幅与内涵最大限度地加以扩展以适应其更为宏大的创作构思。其中，不仅奏鸣曲式各个部分的独立性与对比性得到了历史上从未有过的强调，而且，展开部作为动力性发展最集中、最强烈的部分也得到了最有效的发挥，以致成为了充满戏剧性变化的核心所在。对此，我们可将海顿《G 大调第 94 交响曲》(1795)、莫扎特《C 大调第 41 交响曲》(K551，1788 年)，以及贝多芬《♭E 大调第 3 交响曲》(Op. 55，1804 年)的第一乐章做一个简单的长度比较，便可以更加清楚地对贝多芬的这一历史贡献一目了然：[②]

第一乐章	引子	呈示部	展开部	再现部	尾声	小节总计
海顿第 94"惊愕"(G 大调)	17	90	47	94	10	258
莫扎特第 41"朱比特"(C 大调)	0	120	68	120	5	313
贝多芬第 3"英雄"(♭E 大调)	2	149	246	155	139	691

此处也许引出了一个音乐史编纂的理论问题，即，音乐史究竟要不要涉及作品及其作曲技术的一些基本理论？如果说，以风格史为音乐史编纂主要史学思想的《简明西方音乐史》坚持"音乐是什么，只有靠音乐

① 刘经树. 简明西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：68.

② 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：208.

本身才能说清楚。光凭文字记载无法重建起音乐史真正的‘过去’。音乐历史的主体是音乐作品”的话，那么，以贝多芬为例，《简明西方音乐史》在明确拒绝编年史将作曲家作品按创作年代归类不利于风格史研究的做法之后，仅将作曲家作品按体裁归类，却又未对奏鸣曲、交响套曲这一体裁的历史发展，同时也未对贝多芬在作曲技术理论方面对“对比”与“扩展”的历史贡献进行翔实论证的真正原因，是不是有《简明西方音乐史》作者在该著“前言”中申明并试图回避的“风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险”呢？如果是，那么，“音乐历史的主体是音乐作品”与“风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险”是不是有自相矛盾之嫌？

音乐风格史几乎找到了音乐历史真正可行的治史方法。通过对音乐风格的理解，弄清它的个性，进而说明它的历史，这毕竟符合艺术史的普遍规律。然而，迄今为止的音乐风格史远未完成其历史使命。无人肯对“风格”的确切含义做出界定，风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险。

其实，依笔者个人之见，在肯定“音乐历史的主体是音乐作品”的前提的同时，还需要从音乐史的角度对“作品”的外延与内涵做一些更为细致的界定。原因是作为音乐史的编纂，尤其是当“作品”成为了音乐史编纂的主体而存在时，其意义已远远超出了技术的范畴，更多、更深的意义则在于音乐文化。音乐史并不排除对于“作品”的技术分析，但音乐史更高的旨趣与更宽宏的视野却在于阐述作品的内在意义与史学价值。因而，与其说担忧“风格史有沦为形态描述史或作曲技术理论附史的危险”，毋宁说音乐史编纂首先必须摒弃的是对“作品”研究带有工艺学性质的描述。（有关于此，涉及了音乐美学中音乐作品、音乐存在方式的问题与音乐分析与音乐学分析中的问题，请参阅本文第二部分“美学思辨”以及第三部分“音乐分析”，此不赘述。）

事实上，在中国音乐学界熟悉的西方音乐史中译本中，格劳特与帕利斯卡合著的《西方音乐史》与朗格的《西方文明中的音乐》就是风格史与文化史较为典型的两部著作。前者包括大量的谱例与技术分析，后者通篇没有谱例与技术分析；前者通过技术分析阐明作曲家作品的风格特征及其与历史上下文的内在联系，后者将音乐置于整个西方文化的大背景中，更多地从文化史、思想史以及社会史的角度对其

展开考察与研究。[1]

毋宁怎样，我们还是应该欣喜地看到，与截止1991年前由中国学者编纂的西方音乐史同类著作相比，《简明西方音乐史》的编纂方法，客观上已刷新了以往中国学者编纂西方音乐史的观念，并注入了中国学者编纂西方音乐史的新内容，因而作者才能站在一定的理论高度看到并提出“贝多芬的交响曲不仅是一种音乐现象，它还代表了一种文化”的看法。尤其是1995年，我们再次看到了作者明确的学术思想与理论自觉意识：

> 迄今为止的音乐风格史把“风格”定义得过于狭窄，必然限制了自身的学术视野，即使完全排除风格具有“意义”层次的可能性，把风格研究严格定义为自律的、对艺术形式的研究学科，我们也不能就停留在对研究课题只做描述的阶段，而应主动阐发、论证，使之提高到分析学的层次。[2]

---

① 朗格的《西方文明中的音乐》(*Music in western Civilization*)成书于1941年，是一部音乐史学界不可多得的经典巨著。全书从古希腊至印象主义音乐共20章，人民音乐出版社1982年出版由张洪岛译的《19世纪西方音乐文化史》，仅为该著中的最后六章。完整的全译本《西方文明中的音乐》，由顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，杨燕迪校，贵州人民出版社，2001年。——笔者注

② 刘经树. 音乐史学——问题与思考[J]. 中央音乐学院学报，1995(4)：57.

第三章 《西方音乐文化》:从文化形态史学观重构音乐史

如果说刘经树 1991 年出版的《简明西方音乐史》试图从风格史观重构西方音乐史的努力,是我国西方音乐史学史上一次十分有意义的学术探索的话,那么,蔡良玉 1999 年出版的《西方音乐文化》则以文化形态史观(Culture-Morphological-historism)的方法在我国的西方音乐史编纂中迈出了更为坚实的一步。该书中英文史料丰富、翔实,治学严谨、规范,而自始至终贯穿于全书中的音乐文化及其文化形态史观则填补了许多以往同类音乐史著述中被轻视、甚至被忽略的空白。

西方史学理论界一般认为,文化形态史观发端于德国史学家奥斯瓦尔德·斯宾格勒(Oswald Spengler,1880~1936),而集大成者是英国史学家阿诺德·约瑟夫·汤因比(Arnold Joseph Toynbee,1889~1975)。斯宾格勒在其成名之作《西方的没落》一书中,基于对"历史的世界"(world-as-history)与"自然的世界"(world-as-nuture)的辨析,对西方近代哲学基本精神的批判,对西方传统历史思维方式的批判,提出"重新审视世界的形式与运动……不是把它们看作既成的事物(things-become),而是看作正在生成的事物(things-becoming)。"[①] 汤因比则一反斯宾格勒的悲情,力求置古今、东西文化于自己学术批判的视野之中,通过对人类历史的比较研究,揭示诸种文明形态及其起源、生长、衰落、解体的一般规律,阐发一种新创的历史哲学体系——文化形态理论。他指出,历史研究的"单位"与"范畴"即"文明"与文明社会。在此基础上,

---

① 奥斯瓦尔德·斯宾格勒著,吴琼译.西方的没落[M].上海:上海三联书店,2006:4-5.

他们的学说互为补充，相互印证，得出了具有文化形态史观代表性的两个结论：第一，所谓的历史就是文化或文明；第二，所有的文化或文明都是具有同等价值、属于同一时代的，而决无孰优孰劣或孰高孰低之分，那种建立在“精神—政治事件”(spiritual-political events)之上的所谓历史只不过是一种实用主义的伪科学。[①]

第一节　还音乐史以文化的本质

一、关于中世纪

“中世纪”(The Middle ages)一词，最早由15世纪意大利人文主义史学家比昂多(Flavio Biondo，1392～1463)提出，其在长达30卷，并对近代西方史学产生深远影响的《罗马帝国衰落以后的历史：472～1440年》一书中指出，西罗马帝国的灭亡标志着古代史的结束，而此后开启的另一个时期，即为中世纪，其历史绵延近千年。从此，“中世纪”一词被很多的人文学科引用，并对后世西方史学界将人类历史划分为古代、中世纪、近代等三个阶段起到了重要的启迪作用。[②]但严格地说，“中世纪”并不是一个明确的朝代，也并不存在绝对的起止界限。因而西方史学界一般认为，“中世纪”始于公元500年左右，其代表性事件为公元476年西罗马帝国的灭亡；终于1500年左右，其代表性事件为新航路的开辟与“新大陆”的发现，[③]并以美国当代史学家斯塔夫里阿诺斯(L. S. Stavrianos，1913～2004)的名著《全球通史：从史前史到21世纪》为主要代表。[④]由于中国史学界以往曾以“革命夺权”为历史分期的标准划线，故而将中世纪的上限定为公元476年西罗马帝国灭亡，下限定为1453年奥

---

① 何兆武、陈启能主编．当代西方史学理论[M]．上海：上海社会科学院出版社，2003：102－107．

② 张广智．西方史学史[M]．上海：复旦大学出版社，2007：71．

③ 此说基于15世纪中后期，西欧人开始大规模的远洋航海活动。新航路的开辟与“新大陆”的发现，打破了以往世界各地之间相对隔绝的状态，既为世界市场的形成创造了重要条件，也为世界各民族的融合与联系，产生了对人类历史的重大影响。——笔者注

④ 见斯塔夫里阿诺斯著，吴象婴、梁赤民、董书慧、王昶译，吴象婴审校《全球通史：从史前史到21世纪(上册)》第三编“欧亚大陆的中世纪文明，公元500～1500年”中第9、10、11、12各章，北京大学出版社，2007年(第7版)。——笔者注

斯曼土耳其帝国攻占君士坦丁堡(Constantinople)。[1]受其影响，我国20世纪大部分由中国学者编纂并已出版的西方音乐史著作均从此旧说。《西方音乐文化》亦然。[2]

对于这段长达千年，同时作为西方音乐史编纂又是十分重要的历史，在我国已出版的西方音乐史著作中一直是个语焉不详，甚至是不被重视的环节。“但是，据了解目前国外情况却大不一样。例如西方通用的教科书之一《西方音乐史》(格劳特著，1980年第3版)正文共752页，其中仅从早期宗教音乐到中世纪向文艺复兴的过渡结束(15世纪，不含文艺复兴时期)就有157页，约占全书的20%。许多音乐院校及大学音乐系的共同课一年内授完这本书，每学年共约78学时，其中上述中世纪的内容一般授课25学时左右”。[3]相当一部分学者每当涉及于此时(特别是通史)，或称“资料缺乏”而草草代过，或人云亦云，不着边际。而真正有研究心得者，屈指可数。依笔者个人之见，称《西方音乐文化》在中世纪方面的研究为20世纪由中国学者编纂并已出版的西方音乐史著作中之佼佼者当不为过。

其实，对中国学者而言，如果说，在由古代至20世纪的通史编纂中，相比之下，古代(即古希腊、古罗马)部分的史料、文献不足确实存在的话，那么，称中世纪资料缺乏却不能令人信服。事实上，截止20世纪末，我国出版过关于中世纪政治、宗教、哲学、经济、文学、建筑、艺术、法律、医学、军事等方面的专业书籍已有多种，无论国际还是国内的史学会中都特别设有中世纪研究分会，或拜占庭研究分会，甚或拜占庭学(Byzantium)。[4]此外，作为教学，通史中的中世纪部分一直以来也都是大学《西方史》或《世界史》课程中的重要环节，它们凝集了我国学术界、史学界的

---

① 君士坦丁堡(Constantinople)横跨欧、亚、非三洲交界处，领土以巴尔干半岛和小亚细亚为中心，包括亚美尼亚、叙利亚、巴勒斯坦、美索不达米亚和埃及等，是古希腊的移民城市，原称拜占庭(Byzantine)，亦即中国史书中所称之“大秦”、“拂菻”。罗马帝国皇帝君士坦丁大帝于公元330年宣布迁都拜占庭，并扩建后更名为君士坦丁堡，意即“君士坦丁之城”，别称“新罗马”。——笔者注

② 蔡良玉. 西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1999：15.

③ 蔡良玉. 探讨基督教对西方音乐的影响——第五届音乐理论读书研讨会综述[J]. 中国音乐学，1991(3).

④ 拜占庭学(英文：Byzantium，德文：Byzantinistik)在欧美史学界早已是枝繁叶茂的成熟学科，它包括新教神学、日耳曼文学、历史学、希腊语学、音乐学、东方学、教育学、哲学、新闻学、罗马语族语言和文学、斯堪的纳维亚语言文学(北欧日耳曼语、斯拉夫语文学)等等。拜占庭学在国内的研究以学术带头人、拜占庭学专家陈志强为代表，很多大学也有拜占庭研究中心，并汇集了国内外有关拜占庭的英文、希腊文等研究资料和检索系统。——笔者注

多项足以让音乐通史编纂借鉴，学习，利用的优秀成果。

诚然，如果我们将西方音乐研究纳入到我国"西学"中的一个学科，并与同类"西学"的研究成果进行纵向比较的话，《西方音乐文化》所运用的研究方法，及其所得出的结论并不算新颖。但是，如将其放入到我国的西方音乐史学史中，并做一些同类研究成果的横向比较的话，《西方音乐文化》的学术价值便能凸现了出来。对此，不妨让我们将"中世纪"作为我国出版的部分西方音乐通史著作（截止 20 世纪末）中的一个环节来进行一些回顾。①

张洪岛主编《欧洲音乐史》(1983)：

欧洲封建制度的产生、发展和衰落的历史，也就是欧洲中世纪的历史。它介乎于欧洲古代和近代之间的大约一千二百多年的历史时期。

在这约自纪元之后四、五世纪到十七世纪初的时期里，在欧洲看到的是：奴隶制度在古罗马帝国的崩溃；各个部落，部族的大规模迁徙；许多封建国家的诞生；封建主和教会的争权夺利以及对人民的残酷压迫；农奴对封建主和教会的反抗和斗争以及人民群众对社会变革的要求的高涨等。②

李应华《西方音乐史略》(1988)从张洪岛说，即，用"封建社会"代替"中世纪"，她指出：

公元 476 年，日耳曼部族吞并西罗马帝国，自此开始了欧洲的封建社会时期。罗马帝国灭亡之前已趋衰颓的古代文化，在落后的部族统治下遭到更大破坏，但保留了基督教作为统治工具。在教皇、主教成为最大封建主的同时，教会垄断了全部科学文化。各种音乐机构（编写、研究机构和合唱队、学校等）全部隶属于教会，由神职人员管理。③

钱仁康《欧洲音乐简史》(1991)将"中世纪"分为"中世纪教会音乐"与"中世纪世俗音乐"两章。在第二章"中世纪教会音乐"中，作者指出：

公元 476 年西罗马帝国灭亡之后，欧洲进入封建统治的中世纪。早在公元 325 年，罗马帝国皇帝君士坦丁一世（约 280～337）就定基督教为国教。从此基督教成为占有统治地位的宗教，广泛传播于欧洲各国，

① 此处所列著作，均以出版年代为序。——笔者注

② 张洪岛主编. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：7.

③ 李应华. 西方音乐史略[M]. 北京：人民音乐出版社，1988：3.

恩格斯称它为欧洲"封建制度的巨大的国际中心"。[①]

刘经树《简明西方音乐史》(1991)：

公元5至11世纪为中世纪的第一阶段。这时期，蛮族人对古希腊艺术采取摒弃态度，并渐而皈依天主教。蛮族—基督教文化丧失了希腊文化的人文主义精神。因教徒们大多为文盲，体现出某种蛮荒、蒙昧特征。但是，古代文明并未完全被摧毁。拉丁语通过圣经被保留了下来；修道院的僧侣们研读古代著作，好像黑暗时代的一线文明香火，成为包括音乐在内的中世纪文化的中心。[②]

沈旋、谷文娴、陶辛《西方音乐史简编》(1999)：

中世纪始于西罗马帝国灭亡的476年。

公元5世纪与6世纪，原西罗马帝国领地屡经战乱和蛮族劫掠，满目疮痍，生灵涂炭。阿尔卑斯山以北的城镇数量锐减，许多城市只是作为基督教的行政中心才能得以苟残。整个西方世界被瓜分，法兰克人征服高卢，西哥特人盘踞西班牙，盎格鲁撒克逊人侵占不列颠岛，伦巴第人夺取意大利半岛北部，拜占庭割据意大利南部，而罗马教皇夹在伦巴第与拜占庭之间，维持着罗马城周围一小方土地。[③]

蔡良玉《西方音乐文化》(1999)中的"中世纪"分别用了长达两章的篇幅写成，即，第二章"中世纪音乐(上)——中世纪早期的音乐(约公元400～1000年)"；第三章"中世纪音乐(下)——中世纪后期的音乐(11～14世纪)"。对于"中世纪"这个一直被我国西方音乐通史编纂抱残守缺坚持认为中世纪是辉煌的古希腊、古罗马与繁荣的文艺复兴之间被"黑暗"笼罩，并且经济停滞，政治反动，文化愚昧的低谷的真正原因，《西方音乐文化》作者开门见山地明确指出：

在我国的西方音乐史著作里，中世纪音乐是个薄弱环节。这一方面是由于资料缺乏，主要是由于我们思想观念上的片面认识。过去，西方的一些史书也往往把中世纪笼统地描绘为愚昧和黑暗的时期。经过研究，人们发现上述说法不够科学和全面……最黑暗和愚昧的主要是早

① 钱仁康.欧洲音乐简史[M].北京：高等教育出版社，1991：6.
② 刘经树.简明西方音乐史[M].北京：人民音乐出版社，1991：7.
③ 沈旋、谷文娴、陶辛.西方音乐史简编[M].上海：上海音乐出版社，1999：21.

期，而后期曾出现一些重要的文明因素，值得我们认真审视。

中世纪的文化源于基督教、日耳曼异族影响及古典文化遗产等几个方面，其中基督教影响最为强烈，它甚至垄断了中世纪的文化……值得注意的是，基督教是音乐性很强的宗教，从古至今，它的音乐活动比其他任何宗教都要丰富和重要。正是这个原因，想了解中世纪的音乐，就必须了解其宗教和文化的渊源关系。[①]

作者通过对犹太教传统、拜占庭传统、西欧各国基督教的传统、罗马教会圣咏、中世纪早期教会的音乐思想、中世纪早期的记谱法、中世纪早期的乐器，以及中世纪后期的社会变动对人们思想的影响、世俗单声部歌曲、复调音乐的产生、14世纪法国、意大利的音乐、中世纪后期的记谱法、中世纪后期的乐器、中世纪后期的音乐思想等不同角度的论述之后，得出了许多颇有价值的结论。比如：

欧洲中世纪音乐的最大特征之一，是复调音乐的诞生……复调音乐是欧洲中世纪特定的社会环境、生产技术水平、经院哲学的理性思维方式和理性探索精神乃至"七艺"的教学实践等等的综合基础上产生的。而复调音乐、记谱法（尤其是节奏的记谱）和管风琴三者正是欧洲中世纪音乐对世界文明做出的特殊贡献。

第二个特征和重要文化现象是作曲家的诞生。严格地说，由于有了乐谱，"无名氏"的创作时代结束了，而代之以作曲家创作的历史变化……作曲家的产生是一种崭新的、纯西方式的观念——个人创造的产物……西方音乐史各个历史时期的记载，都格外重视和强调作曲家的个人创造。这是有其深刻的文化、历史和思想原因的。欧洲中世纪的音乐为西方以基督教文明为基质发展的艺术音乐的形成和发展奠定了重要的基础。它是有别于其他任何文明的重要音乐文化现象，必须给予足够的重视。[②]

不难看出，《西方音乐文化》作者不仅视音乐为文化，更重要的是，还音乐以文化、还音乐史以音乐文化的本质。既研究中世纪音乐的调式、记谱法、乐器，以及音乐特征与形式，同时还能更宏观地研究音乐思想，进而从其根本——文化入手，梳理与探索常被我国同行遗忘或忽视的重

① 蔡良玉．西方音乐文化[M]．北京：人民音乐出版社，1999：15－16．
② 同上，51－54．

要部分——西方音乐文化的渊源。

唯一需要指出并有待商榷的是，关于君士坦丁一世与基督教，及其将基督教定为罗马帝国的“国教”的时间问题。

首先，钱仁康《欧洲音乐简史》与蔡良玉《西方音乐文化》均认为君士坦丁一世曾定基督教为罗马帝国的国教。

钱仁康《欧洲音乐简史》称：

早在公元 325 年，罗马帝国皇帝君士坦丁一世（约 280～337）就定基督教为国教。①

蔡良玉《西方音乐文化》认为：

4 世纪，罗马皇帝君士坦丁一世（公元 274～337 在位）于公元 313 年颁布米兰赦令，给予基督教自由与宽容，又于公元 392 年定基督教为国教，从此，教会产生了深刻变化，成为封建统治阶级的主要支柱。②

由于以上二说并不一致，第一，关于君士坦丁一世就位时间，钱为“280 年”，蔡为“274 年”；第二，关于定国教时间，钱为“325 年”，蔡为“392 年”；第三，蔡文中，君士坦丁一世为“274～337”在位，而“392 年”君士坦丁一世应已逝世 55 年，没有可能再亲自定国教；第四，因钱、蔡二说均未注明文献出处，故其“史源”与“史实”问题有待商榷。

根据 1902 年诺贝尔奖获得者、德国史学家特奥多尔·蒙森（Theodor Mommsen，1817～1903）的史学名著《罗马史》，英国史学家爱德华·吉本（Edward Gibbon，1737～1794）的《罗马帝国衰亡史》，以及古罗马史学家阿庇安（Applanus，约 95～约 165）的《罗马史》研究，③君士坦丁（Constantine）为罗马帝国一世皇帝，史称君士坦丁一世（Constantinus I the Great），生于尼什（Nishi，塞尔维亚的第二大城市，即今南斯拉夫境内）。306 年继其父君士坦提乌·克洛卢斯（Constantius I Chlorus，293～305）之位，成为后世诸帝之首。次年称帝。其在位时间为公元 274～337 年。312 年于罗马北郊大败马克森提乌（Maxentius，

---

① 钱仁康. 欧洲音乐简史[M]. 北京：高等教育出版社，1991：6.

② 蔡良玉. 西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1999：29 页及页下注①.

③ 陈映真主编：《诺贝尔文学奖全集》(2)，狄奥多·蒙森著，孟祥森译：《罗马史》，台北，远景出版事业公司，1982 年（民国 71 年）；爱德华·吉本著，黄宜思 黄雨石译：《罗马帝国衰亡史》（上册），北京，商务印书馆，2004 年；（古罗马）阿庇安著，谢德风译：《罗马史》，北京，商务印书馆，1979 年。

在位时间 306～312)，统一西部罗马帝国。为取得基督徒拥护，君士坦丁声称在大战前夜梦见标记十字架的军旗，故其胜利为上帝所赐，并自称为上帝的仆人。313 年与李锡尼(Licinius，在位时间 308～324)合力征服罗马帝国东部，随即签署《米兰敕令》(*Edict of Milan*)，宣布基督教为合法；发还被没收的教产；释放被捕的教士教徒；免除教士的赋税徭役；给主教以释奴权；教会可拥有财产等。323 年击败李锡尼，统一罗马帝国东西两部，并采取一系列措施加强中央集权。325 年在尼西亚召开第一次尼西亚公会议(Councils of nicaea)，开启由皇帝召开普世主教会议的先例；并在会上以皇帝名义对教义争论进行裁决，颁布《尼西亚信经》(*Nicene Creed*)。330 年建君士坦丁堡(Constantinople)，作为帝国东都。同年，征讨多瑙河下游的哥特人(Gothic)，获胜。331 年以谋叛罪处死皇后及其长子。次年颁布禁止奴隶逃亡的告示。337 年逝世。临死前，正式受洗加入基督教。被安葬在君士坦丁堡大教堂内，1024 年被十字军(Crusade)所毁。

笔者认为，如称君士坦丁一世是首位皈依基督教的罗马皇帝，有据可查，但称其定基督教为罗马帝国国教不知所据何典？真实的历史应是，狄奥多西一世(Theodosius，346～395，又译为狄奥西亚一世，或杜多思一世，亦作狄奥多西大帝)392 年统治整个罗马帝国，成为最后一位统治统一的罗马帝国的君主，并将基督教定为国教。[1]因此，定基督教为罗马帝国国教的皇帝既不是君士坦丁一世，更不是 325 年，而是狄奥多西一世，时间应为 392 年。

二、关于古典主义时期与该时期的作曲家及其作品

长期以来，在我国的西方音乐史著作里，很多西方音乐家都是一群在艺术上、精神上非常富有，而在经济上却是一贫如洗的人，而对于西方文化、西方社会，以及西方音乐家真正的生存机制与创作环境却不做深入细致的分析研究。对此，蔡良玉在《西方音乐文化》中通过对大量的史料与文献研究，得出了多处颇具说服力的论断。在该书第九章“古典主义时期的音乐”中，她指出：

---

① 详见阿诺德·汤因比著，徐波、徐均尧、龚晓庄等译，马小军校.《人类与大地母亲》第四十五章《基督教会的建立与分裂(312－657 年)》，上海：人民出版社，2001 年。

随着社会结构的变化，中产阶级在政治、经济、文化方面的重要性显著增强。中产阶级对音乐的艺术保护能力提高，原来完全由宫廷和教会垄断的音乐事业，现在逐级有了中产阶级的赞助。他们不像宫廷那样长期地宦养音乐家，却能委托音乐家谱写作品或雇用音乐家为特殊场合演奏。在18世纪下半叶这种艺术保护最重要的形式是公众音乐会。由大众买票的公众音乐会的产生具有深远意义，它一方面使音乐家面对更为广泛、人数更多的听众，另一方面推动了非专业的音乐事业的发展，促进了业余音乐爱好者的增多，从而又刺激了音乐教科书的写作和出版。

这时期，出版业也成为了作曲家赖以生存的重要途径。只要看莫扎特和贝多芬与出版商的来往信件，便可了解当时尚未健全的版权制度。①

由于《西方音乐文化》作者开阔的学术视野与严谨的治学态度，行文中总免不了涉及并吸纳当代西方音乐史学界的研究现状与成果。比如在论述海顿时，提及"他的作品总目一般使用'H'（编年史家 A. van Hobokan）的编号及 Christa Landon 的版本"②。在论及莫扎特时，也提及"他的作品在1862年由路德维希·克舍尔（L. von Kochel，1800～1877）编成目录，标以克舍尔编号（K）"③。而对于贝多芬，以及对于整个古典主义的史学分期问题时，作者更是不惜笔墨地对西方音乐史学界进行了详细的介绍。"从学术方面，19世纪有两位重要人物：美国学者塞耶（Alexander Wheelock Thayer，1817～1897）和德国音乐学家诺特包姆（Gustav Nottebohm，1817～1882）。他们的研究成果堪称贝多芬研究的两个里程碑。20世纪从技术角度研究贝多芬的代表人物有申克（Heinrich Schenker，1868～1935）、托维（Donald Tovey，1875～1940）和雷蒂（Rudolph Reti，1885～1957）。世纪初罗曼·罗兰的小说《约翰·克里斯多夫》以贝多芬为蓝本，流传至今；指挥家托斯卡尼尼、钢琴家施纳贝尔对贝多芬的演奏，也载入了史册。20世纪下半叶，对贝多芬研究的领域和角度之宽之多，是我们这本书所无法包容的。"④

---

① 蔡良玉．西方音乐文化[M]．北京：人民音乐出版社，1999：178．
② 同上，182．
③ 同上，191．
④ 同上，222．

此外，在对于“古典主义”与“古典时期”的史学分期问题方面，《西方音乐文化》也凸现出了与其他同类著作极大的不同。

西方音乐史学界对18世纪下半叶的音乐现象称“古典时期”还是“古典风格”，以及在时间的划分上均有争议。最初，19世纪德国作家根据歌德、席勒的“魏玛古典文学”类推出音乐的“古典时期”。后来德国音乐学家布卢姆把这个假想的时期向前扩展到了18世纪中叶，向后延伸到舒伯特为止，以削弱“古典主义”的概念。他尤其是否认在巴赫去世到贝多芬去世之间存在统一的音乐风格的可能性。美国音乐学家罗森(Charles Rosen，1927～　)根据对18世纪末、19世纪初音乐创作的形式和语言及风格的研究，将海顿、莫扎特成熟时期的器乐作品和贝多芬的部分作品的共同方面称“古典风格”(classical style)，并限定在上述作品的范围之内。1961年在纽约召开的国际音乐理事会上，多数人也倾向于承认存在由海顿、莫扎特和一定程度上包括贝多芬的“古典风格”(用 classical idiom 一词)，而不主张笼统采用“古典时期”的提法。而且大多数认为海顿对创造这种“古典风格”做得比其他任何人都要多。以后，情况越来越明朗：当代西方音乐史的权威著作之一，格劳特的《西方音乐史》回避了“古典主义时期”的提法，只提“18世纪下半叶”作为时间的划分，先广泛讨论18世纪‘古典风格’的来源，后集中以海顿、莫扎特的创作为主要内容……①

诚然，我们可以说这都是一些常识性的介绍，但笔者认为，它一方面体现出了作者与众不同的治学态度及其驾驭西文文献史料的能力；另一方面，这样的常识对于我国西方音乐史学界长期以来人云亦云不求甚解，甚至以讹传讹的学风与现状又有着十分重要的意义。毋庸讳言，在我国很多已正式出版的西方音乐史著作中，文献无来源，引文无出处的现象十分普遍，尤其是对西文文献的引用，由于不注明出处，不提供原文，使得读者无法区别何为“编”，何为“译”。有关于此，坦率地说，就连张洪岛《欧洲音乐史》、刘经树《简明西方音乐史》亦然。相比之下，蔡良玉《西方音乐文化》约30万字的中型著作，却注明了中英文引文出处243个，中英文参考书目34种，足见其学风之规范、严谨。

① 蔡良玉. 西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1999：198.

三、关于“浪漫主义”与“民族乐派”

对于浪漫主义及其史学的分期问题，西方学者也有很多尚未统一的看法，但这并不妨碍我们对于浪漫主义的研究。朗格曾说过：“浪漫主义音乐的风格评论对于走向近代化的最初阶段的音乐学提出了极难解决的问题。一方面，浪漫主义依附着古典主义的形式上的风格成分；另一方面，它又试图根除一些局限和结构的逻辑……所有这一切造成了一种矛盾冲突，不仅和古典主义造成了冲突而且也在浪漫主义风格的内部造成了冲突。”①德国音乐史学家、国际知名的莫扎特与舒伯特专家阿尔弗雷德·爱因斯坦也指出：“很难找到音乐的浪漫主义本质的明白无误的思想。”②但是，《西方音乐文化》的作者并没有回避这一难题，相反，她从浪漫主义的音乐观念与浪漫主义音乐风格（手段）方面提出了多处颇有价值的见解。比如，在观念方面，她除了指出，浪漫主义具有：(1) 个性、个人主义的观念（包括对情感的提倡与崇拜，及其炫技性作品的大量涌现）。(2) 民族、民族主义的观念；对各门艺术交融的兴趣（比如标题音乐）。(3) 人与自然沟通的观念；象征性和超验的观念（包括相信和推崇天才、音乐融于宇宙的思想、“永恒”的观念与纯音乐）。(4) 相信音乐的伦理作用。(5) 发展与进步的思想等。之后，她又对浪漫主义音乐的旋律、节奏、和声调性、音响、音色等方面进行了详细的论证，并结合浪漫主义音乐的体裁、题材，以及作曲家及其思想、观念、技法、风格、作品等进行了分析。

此外，《西方音乐文化》对于“民族乐派”的见解也有一些不同流俗的地方，值得单独一提。

如前所述，“民族乐派”一词不仅在西方音乐史学界一直是个有争议的话题，在我国的西方音乐史著作中其实也未有定论。张洪岛《欧洲音乐史》为结合 60 年代我国文艺界的“三化”，而将其提高到了一个“学派”的地位；而刘经树在其著《简明西方音乐史》中则明确指出：“19 世纪，德奥古典音乐文化日渐扩散到其他欧洲国家，那里的音乐家们用自己的创

---

① 保罗·亨利·朗格著，张洪岛译. 19 世纪西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1982：105.

② Alfred Einstein. *Music in the Romantic Era*[M]. New York：W. W. Norton & Company，1947：4.

作使之结出了新的果实，建立起新的音乐文化。两者的互相影响是双向的，并没有单一的基点。这里不采用'民族乐派'的说法。"[①]在由于润洋主编的《西方音乐通史》(2001)中"民族乐派"被称为"民族主义音乐"，并注明"我们在此用的'民族主义音乐'与'民族乐派'是同一语，它们同过去用的'国民乐派'也是一个意思。这一概念最初可能来源于英文 national music 或 nationalism，然而英文并无乐派含义。但是在我国音乐界'民族乐派'是常用的概念，它可以有广义和狭义的解释。在本书中'民族主义'概念特指 19 世纪 30 年代起在东欧、北欧专业音乐里和 20 世纪的西方现代音乐里出现的艺术倾向与流派。"[②]

蔡良玉却指出："民族乐派的产生，归根结底同 19 世纪中叶欧洲(尤其是东欧、北欧)各国的民族解放运动蓬勃发展密切相关。长期以来，意大利和德国的音乐在欧洲占统治地位，随着各国人民的民族意识的觉醒，音乐家也迫切要求摆脱外国音乐的束缚，创造和发展自己的民族音乐……事实上，音乐艺术比其他艺术(尤其是美术)在表现民族倾向方面更为强烈，更为持久。而且，往往国家或民族越小，经济越落后，其民族主义的运动更加猛烈……民族乐派的历史贡献是不可磨灭的，它丰富了欧洲音乐的语言和风格，从而为世界音乐的多样化增添了色彩，注入了新的生命力……离开民族乐派的音乐，欧洲音乐的浪漫主义运动是不可想象的。"[③]

不难看出，《西方音乐文化》在发掘音乐文化的内在结构，并以研究音乐文化动因为基本出发点，力求还音乐史以音乐文化本质的史学探索，在 20 世纪最后 20 年我国的西方音乐史著作中是较为突出的。

第二节　发掘文化的内在结构

宏观地看待和研究西方音乐史，发掘并揭示西方音乐文化的内在结构，应该说是《西方音乐文化》一书富有特色的创见。这样的特色，无论在 20 世纪 80 年代前，还是在 80 年代以后由我国学者编纂的西方音乐史著作中均不多见。因此有人认为，这不是西方音乐史"正规"的编纂方

① 刘经树. 简明西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：96.

② 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：280，及页下注①.

③ 蔡良玉. 西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1999：403—404.

法和编写体例，理由是，西方音乐史必须以西方音乐、作曲家及其作品的客观事实为主，其中并不需要渗入作者自己的主观看法（尤其是中国学者的看法）。对于这一种历史主义的音乐史编纂方法，笔者前已提及，此不赘述（详见本文第二章第三节“历史主义史学”）。这里需要坚持强调的是，与任何一门历史研究一样，西方音乐史固然需要客观，但这种客观绝不是缺少作者思想的客观。否则，缺少思想的音乐史不能称其为音乐史，更不能称其为有价值的音乐史。况且，中国学者编纂的西方音乐史就必须有更高的学术含量，必须有中国文化的特色。甚至，我们能不能尽早尽快地结束貌似客观，但既缺乏思想、又缺乏理论，仅停留在常识性普及层面上的编译式、介绍式的西方音乐史研究与编纂，将直接关系到我们西方音乐史编纂水准的提升。笔者深信，在人文学术日臻成熟的当下，“再没有人会认为对历史学家的全部要求仅仅只是常识的实际运用。”[①]所幸，在《西方音乐文化》中，我们看到了超越了我们以往研究西方音乐仅仅是为了中国音乐实践的狭隘目的，我们同时还看到了曾被我们以往编纂的西方音乐史著作忽视的或不具备的中国音乐学家更为开阔的中国文化视野。

“基督教文明”、“作曲家的个人创造”、“对科学探索的热情和追求”这就是《西方音乐文化》一书对西方音乐文化内在结构的概括性总结。笔者认为，这三个总结与1990年杨燕迪提出西方音乐是特指“以基督教文明为基质”发展起来的“艺术音乐”[②]，以及其后以高士杰为代表的中国音乐学家在对基督教与西方艺术音乐传统的研究中提出“形”与“神”的考察一样，[③]在我国的西方音乐史学史上具有突破性的意义。

第一，它突破了以往由我们自己编纂的西方音乐史著作仅对历史上的作曲家及其作品进行流水账式的表层罗列与肤浅介绍。

第二，它为我国的西方音乐史研究提出了更高层次的学术要求，即从文化的渊源、内涵、基质、特征以及发展脉络与内在结构等，更开阔、更宏观的理论视角把握与观照西方音乐史。

---

① 杰弗里·巴勒克拉夫著，杨豫译．当代史学主要趋势[M]．北京：北京大学出版社，2006：4.

② 杨燕迪．论西方音乐研究在我国的重建[J]．黄钟，1990(1)：77－84.

③ 90年代，高士杰在基督教与西方艺术音乐研究方面，曾发表过三篇颇有深意的重要论文，如《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》(1994)、《基督教精神与西方艺术音乐传统》(1998)等。——笔者注

第三,它实现了作者以及广大中国学者早在1991年时就已经提出“在研究西方音乐史这门学科时,决不能简单地照搬西方,而要结合我们的实际,根据我们自己的观察和思考,最后做出我们中国学者的解释”的学术承诺。①

或许,从另外一种视角上看,有人会认为,上述看法并不是我们需要“掌握”的西方音乐史的“知识”,我们需要的和满足的是能将西方音乐史上的作曲家、作品,甚至鲜为人知的逸闻趣事如数家珍般地娓娓道来。但笔者坚持认为,这正是判别我国西方音乐史研究水平高低与否的一个分水岭。如前所述,与笔者曾援引康德在其名著《纯粹理性批判》一书中“思维一个对象和认识一个对象都是截然不同的”②的道理一样,这里仍然需要强调的是,将西方音乐作为一个“认识对象”与将西方音乐作为一个“思维对象”也是截然不同的。“认识”层次的研究只可能产生普及式的读物,“思维”层次的研究才有可能诞生学术性的著作。的确,“基督教文明基质”说也好,“文化动因”说也罢,对于西方人或者对于西方文化来说,的确本是无须特别刻意说明的“常识”。但对于身处“异文化”的我们来说,无疑却是从“认识”层次向“思维”层次迈进的理论升华。正如对于欲学习掌握中国文化的西方人来说,谁抓住了“礼”,谁就有可能抓住了中国文化的特质一样,我们抓住了“基督教文明基质”,抓住了西方音乐文化的“文化动因”,我们也就基本把握住了西方音乐文化的内核。

客观地说,由于19世纪末20世纪初世界的特殊格局所致,中国人对西方音乐的认识、了解远比西方人对中国音乐的认识、了解深得多和广得多。中国学术界治西学的人数之多、对包括西方音乐在内的西学等各类学术著作的翻译之浩繁,均为西方汉学界远远不及。然而,应该看到,在中国发奋做学问、破万卷书者大有人在,但是能以其思想学说影响世界历史进程的大思想家却屈指可数。对于西方音乐的研究,我们很少犯常识性的错误,因而我们尽可嘲笑一些西方学者对中国文化论述得如何浅薄,如何与史实不符。20世纪下半叶,最负盛名的美国历史学家斯塔夫里阿诺斯(L. S. Stavrianos,1913～2004)及其被世界誉为当今“救世箴言”、现代社会的“资治通鉴”的巨著《全球通史》中,竟然断定中国殷

① 蔡良玉. 探讨基督教对西方音乐的影响——第五届音乐理论读书研讨会综述[J]. 中国音乐学,1991(3):98－103.

② 康德著,邓晓芒译,杨祖陶校. 纯粹理性批判[M]. 北京:人民出版社,2004:97.

商之民“兴起于西北草原，他们通过间接的途径掌握了中东人冶铸青铜和制造战车的技能，然后利用这些技术带来的军事优势，侵入华北，征服了当地尚处于新石器时代的农业村社。”[①] 这种观点足见作者对中国殷商文化的常识性知识生疏。然而，尽管如此，常识性的错误，并没动摇他们宏观性、系统性的历史哲学思想以及浩博庞大的历史哲学理论体系。而虽然拥有丰富常识性知识的我们，却没有构建出西方音乐史编纂的理论体系。基于此，笔者认为，《西方音乐文化》从发掘西方音乐文化的文化动因出发，进而总结、归纳出这种文化动因的历史模式，难能可贵，应该予以肯定，并值得进行深一步剖析。

第三节　文化动因与历史模式

《西方音乐文化》在发掘西方音乐文化的内在结构之后，提出了三个重要的文化动因与历史模式。笔者认为，这三个极富中国学者创见的文化动因与历史模式，在20世纪中国的西方音乐史学史上，具有很高的学术价值。它对于揭示西方音乐文化的本质，推进中国学术界对西方音乐文化的深层次理解，起到了十分积极的作用。同时，对1990年由杨燕迪提出西方音乐是“以基督教文明为基质”发展起来的“艺术音乐”[②]，以及对90年代中期以高士杰为代表的学者在基督教与西方音乐的系列研究做了更为系统化、史学化的补充。

一、基督教文明

“基督教文明”一词，从宗教与信仰的角度而得出。但从文化人类学的角度，并按文化形态与文化模式进行分类，又可将其称为“罪感文化”(Guilt Culture)。它出自美国当代文化人类学家鲁思·本尼迪克特(Ruth Benedict，1887～1948)写于1946年的文化人类学名著《菊与刀》(*The Chrysanthemum and the Sword*: *Patterns of Japanese Culture*)。事实上，无论“基督教文明”还是“罪感文化”，都旨在表明西方文化的特

① 斯塔夫里阿诺斯著，吴象婴、梁赤民译. 全球通史——1500年以前的世界[M]. 上海社会科学院出版社，1999：137.

② 杨燕迪. 论西方音乐研究在我国的重建[J]. 黄钟，1990(1)：77－84.

征与特质。它们贯穿着两个重要的概念:第一个概念是来自于《创世记》(*Genesis*)中人类始祖亚当(*Adam*)与夏娃(*Eve*)犯下的原罪(*Original Sin*),以及人类由此而产生的本罪(*Actual Sin*),最终导源出的世界末日(*Doomsday*,又译"最后的审判日");第二个概念是"诺亚方舟"(*Noah's Ark*),其文化意义在于罪孽深重的人类在受到上帝惩罚后的拯救(*Salvation*)与救赎(*Redemption*)。

研究西方音乐,或确切地说,特别是身处"乐感文化"(Optimism Culture)[①]之中的我们,如不对西方文化的这些概念做必要的涉猎,便想从本质上理解并研究西方音乐文化及其价值观恐怕是困难的。同样的道理,如仅仅只是注意到西方音乐中与基督教题材和体裁直接相关的清唱剧、弥撒曲、经文歌、奉献曲、赞歌、圣母赞主歌、哀歌、安魂曲等,而对这些题材、体裁的作品的深层内涵缺乏研究恐怕也只能算是肤浅的。依笔者之见,既然将基督教文明或罪感文化称之为西方音乐的"基质",那么,透过表面现象而深入西方音乐的文化属性和文化本质的研究,或许才有可能真正触及其"基质"。

事实上,由"原罪"与"救赎"构成的基督教文化内核,至少在西方文化中有以下几个方面的直接表现:

(1) 在作品中体现苦难与拯救苦难,以及表现救赎精神

在西方艺术史上,但凡思想深刻,富有哲理,并被公认为传世杰作的作品一般都是苦难多于欢乐。除了埃斯库罗斯(Aischulos,约前 525～约前 456)、索福克勒斯(Sophocles,约公元前 496～约前 406)、欧里庇得斯等三大古希腊悲剧诗人的代表《被缚的普罗米修斯》、《俄狄浦斯王》、《美狄亚》外,《罗密欧与朱丽叶》、《安娜·克里斯蒂》、《浮士德》、《哈姆雷特》等也莫不如此。在音乐作品方面,从巴洛克时期巴赫的《马太受难曲》、《约翰受难曲》、《b 小调弥撒》;亨德尔的清唱剧《参孙》、《约书亚》、《犹大·马加比》、《扫罗》、《所罗门》;尼采曾指责过瓦格纳的乐剧是皈依基督教的"拯救"精神(详见本文第九章第二节第三部分"关于尼采与瓦格纳");一直到 20 世纪勋伯格的《一个华沙的幸存者》、布里顿(Benjamin Britten,1913～1976)的《战争安魂曲》、彭德雷茨基(Krzyaztof Pen-

---

① "乐感文化"(Optimism Culture),由中国哲学家李泽厚 80 年中期首次提出,用以说明中国文化"实用理性"(Pragmatic Reason)的哲学概念。详见其著. 实用理性与乐感文化[M]. 北京:三联书店,2005.

derecki,1933～)的《广岛受难者的哀歌》等,"西方作曲家在创作上体现苦难与拯救精神,已经形成了一种文化传统。这个传统直到今天仍未中断。"①

事实上,基督教文明与罪感文化中展示出的受难回忆("memoria passionis")是独一无二的,甚至在中国的哲学与宗教中也难以找到与之相关的范畴。它既是一种主体精神的价值质素,也是一种历史意识。作为主体精神的价值质素,它不容将历史中的苦难置入一个与主体无关的客观秩序之中,拒绝认可所谓历史的必然进程能赋予历史中的苦难;作为历史意识,苦难记忆既不认可历史中的成功者与现存者,也不认可所谓社会进步能解除无辜死者所蒙受的不幸和不义。它相信历史的终极时间意义,它敢于透视历史的深渊,敢于记住毁灭和灾难。

因而德国当代哲学家、神学家默茨(Johann Baptist Metz,1928～)在其著《历史与社会中的信仰》一书中指出,人类的解救史—自由史—受难史,以及作为罪过史的受难史中的受难回忆是一个普遍的范畴、拯救的范畴。并认为丧失了这一范畴,人的主体生活就会日益成为人本中心主义,人的主体存在就会日益成为没有记忆的智力和具有柔性功能的机器。②

(2) 在作品中体现被拯救与被救赎的感恩情怀

应该说,基督教文明与罪感文化中的"感恩"派生于原罪与救赎,它既是对自我灵魂的一种救赎,也是对被拯救与被救赎后的一种情怀和一种精神。因此,正如中文的"恩"在西方语言中却很难找到与其相对应的词一样,西方的感恩以及渗透在西方文化中的感恩情怀我们也很难在中文及中国文化中找到与其近似的或接近的解释。中国文字中的"恩",从心、从因,意在从具体的因果关系中直接对他人给予的帮助进行报答;而基督教文明与罪感文化中的"感恩"却也是一个宗教的范畴、拯救的范畴,甚至是形而上学的哲学范畴。

坦率地说,如我们没有将西方音乐视为文化来悉心研究,我们便看不到这些特征,更不可能关注和研究这些特征。哪怕这些特征是显性的文字提示,还是隐性的已渗透在西方音乐文化与西方作曲家作品之中

① 高士杰.基督教与西方音乐文化问题的若干思考[M].高士杰音乐文集[C].上海音乐学院出版社,2004:20—21.

② 〔德〕J. B. 默茨、〔法〕S. 薇依著,朱雁冰、杜小真、顾嘉琛译.历史与社会中的信仰[M].北京:三联书店,1996:117.

的。我们该怎样理解贝多芬《第六交响曲》中，在经过了“暴风雨”之后的末乐章上，贝多芬明确写下的文字提示：“暴风雨过后的愉快和感恩的情绪”。[①]又该怎样理解《西方音乐文化》在谈到巴赫时指出的那样：

> 作为一个虔诚的新教教徒，他一生都在用自己的手艺为他的上司、同胞、教会的教友和上帝的荣耀而忠心地、尽心尽力地勤奋工作。他把他自己的音乐看成是“歌颂上帝荣耀的和谐的、悦耳之音”。认为“一切音乐的目的应该仅仅是歌颂上帝的荣耀和陶冶人的精神”……他的作品也好，他写作的精神面貌和心理状态也罢，都反映了新教的伦理精神：一种不知疲倦的职业劳动和主动性、自我克制的精神，以及把这种劳动看做是宗教上的洁身自好的理想方式，又把劳动的成果理解为上帝对自己的恩惠和选择。[②]

笔者认为，没有对西方文化——基督教文明与罪感文化中特有的感恩情怀有专门的、深入的研究，断不能提出如此准确而恰到好处的诠释。

二、作曲家的个人创造

在西方音乐史上，贝多芬创作时严肃、艰苦以及精益求精的态度如同他的作品一样的著名，仅歌剧《费德里奥》第二幕的《序曲》他就前后改过 18 次，草稿超过 250 多页，贝多芬本人也曾坦言：“在我所有的儿女当中，这一个是最难产而且给我带来最大痛苦的；因此它也是我最疼爱的一个”。[③]而一首规模并不算宏大的《弗洛列斯坦的咏叹调》，贝多芬却先后写出过 12 个完全不同的方案……对于这些事例，我们以往编纂的西方音乐史只归咎于贝多芬倔强的个性与永不言败的精神，但《西方音乐文化》却指出：

> 我们不能把他的这种艰苦的创作方式，仅仅看作是他的性格或习惯所致，而应同他在创作上的艺术追求联系起来，还应看作是他作为一个作曲家，他的个人意识、个人自尊得到强化的表现。[④]

---

① 贝多芬．F 大调第六交响曲《田园》总谱[M]．长沙：湖南文艺出版社，2000：96.

② 蔡良玉．西方音乐文化[M]．北京：人民音乐出版社，1999：462.

③ 罗曼·罗兰著，陈实、陈原译．贝多芬：伟大的创造性年代[M]．北京：三联书店，1998：184.

④ 蔡良玉．西方音乐文化[M]．北京：人民音乐出版社，1999：466.

其实，崇尚个人主义，倡导个人奋斗，以及追求个性与个人风格的音乐文化特征，并不唯贝多芬一人，它甚至一直体现在每一位西方作曲家的身上，既推动着西方音乐史的发展，而且又自始至终贯穿在西方音乐史当中，无论是以"我"为中心的19世纪浪漫主义时期，还是色彩缤纷，甚至是登峰造极的20世纪。19世纪意大利小提琴家、作曲家帕格尼尼(Nicolo Pagnini，1782～1840)说："我避免一切平庸"；20世纪意大利作曲家布索尼(Ferruccio Busoni，1866～1924)宣称："有创造力的艺术家的职责始终应该是创造规则而不是沿用已有的规则，只会沿用这类规则的人决不能成为一个创造者。"美国作曲家科普兰(Aaron Copland，1900～1990)则坦言："传统什么也不是，发明才是一切……"[①]对此，《西方音乐文化》通过对部分作曲家与作品的具体分析之后，概括性地指出：

> 在我国，许多人对西方音乐史有一种误解，认为西方音乐史就是一部从比如巴赫、贝多芬到20世纪的作曲家和作品的大繁衍。造成这种错觉的原因，一方面是由于在我们已出版的音乐史中，相当一部分还停留在一般的音乐名作欣赏的水平，缺乏扎实的、科学研究的基础和整体文化观念；另一方面，我们还没有大胆地从正面承认"作曲家个人的创造"，这一点恰恰是西方音乐文化的特征之一。这个特点有其形成的特殊的历史、文化环境等原因，又在西方音乐的发展中，具有特殊的意义。
>
> "作曲家的个人创造"不是从巴赫才开始的，而在中世纪，就早已播下了种子。[②]

毋庸讳言，关于个人创造及其对历史进程影响的价值判断，长期以来一直困扰着我国的史学研究与人文研究，音乐史学领域也未曾有过将作曲家及其作品置于音乐文化多维的历史语境，并从"个人创造"这一角度对西方音乐史进行整体性观照的研究。无疑，《西方音乐文化》挑战了这一敏感而重大的理论问题。

按照我们熟悉并已习惯的马克思主义唯物史观，人类群体由一个个活动着的个人构成，因而推动人类历史进程的力量也由一个个活动着的个人的"合力"而构成。在不同的社会形态中，由于制约个人活动的社会关系不同，个人的活动及其历史作用也各不相同。一方面，马克思主义

① 转引自蔡良玉.西方音乐文化[M].北京：人民音乐出版社，1999：467.

② 蔡良玉.西方音乐文化[M].北京：人民音乐出版社，1999：463.

唯物史观强调，历史人物生存和活动于一定的社会历史条件下，是在一定的历史条件下起历史性作用的人物。另一方面，对于这些历史人物的评价，又应当坚持历史主义和阶级分析的原则，即根据历史人物活动的时代条件衡量其是非功过，将历史人物与他们所属的阶级联系起来加以评价，看其所属的阶级在当时处于怎样的社会地位，其活动代表他的阶级的何种倾向；不仅要求对各阶级的基本性质和历史人物的阶级归属做出一般性的划分，而且要求对各阶级在特定历史阶段的相互关系、各阶级内部的关系以及历史人物在这些关系中的特殊性格和实际表现做出具体的说明。

对此，笔者认为我们应该实事求是地从两个方面来看待马克思主义的这一学说。

一方面，"阶级"与"阶级分析法"作为马克思主义针对19世纪欧洲三大空想社会主义的批判，曾在世界的和中国的无产阶级革命事业中起到过积极的，不可磨灭的贡献。但这一学说之所以在新中国成立以后的社会主义建设中(特别是文革时期)产生过一系列的负面影响，皆因我们曾在当时的文、史、哲社会科学研究中有过不恰当地滥用，并造成了诸多消极因素。

但另一方面，由于这些消极因素所致，"文革"后的文、史、哲研究，包括由中国学者编纂的西方音乐史又曾一度出现了不恰当地淡化作曲家个人创造研究的倾向。表面上，作曲家及其作品被清单式地罗列、分析、注释，但事实上却缺乏深入的研究，既看不到西方音乐文化与中国音乐文化的根本性不同，更看不到西方作曲家的个人创造、个人奋斗，甚至个人主义这个在倡导集体主义的社会主义中国带有贬义的词汇在西方音乐文化中的历史作用与历史贡献。

因而，我们不得不承认，《西方音乐史》提出的："我们不能把他的这种艰苦的创作方式，仅仅看做是他的性格或习惯所致，而应同他在创作上的艺术追求联系起来，还应看做是他作为一个作曲家，他的个人意识、个人自尊得到强化的表现。"①"'作曲家个人的创造'，这一点恰恰是西方音乐文化的特征之一"，以及"作曲家的个人创造不是从巴赫才开始的，而在中世纪，就早已播下了种子"②等等观点的学术洞见与思想深度。

---

① 蔡良玉. 西方音乐文化[M]. 北京：人民音乐出版社，1999：466.

② 同上，463.

三、对科学探索的热情和追求

"对科学探索的热情和追求"是《西方音乐史》归纳出西方音乐文化的第三个文化动因与历史模式，作者指出：

> 西方文明的一个重要精神是其对科学探索的热情和追求。这种精神反映到音乐创作中，就是历代作曲技法的积累、创新和发展。这不仅是个技术理论的问题，而是一个对西方文明的理解的问题。假如音乐史不讨论这些问题，或回避的话，实际是忽视了西方音乐文化的一个重要的特征和他们的精神灵魂。①

虽然我们都知道西方音乐的历史远不如东方悠久，但这并不能成为我们对于西方文化不求甚解，甚至拒绝深入的理由。事实上，西方文化走出自然状态、追求普遍真理，数学化、逻辑化、对象化、实证化的文化特质与超越精神，以及在音乐文化方面始终沿着对技术、技巧不断追求与不断创新的历史轨迹与发展道路——从物理音响的声学研究到乐器制造，从作曲技术理论到乐器演奏（包括声乐演唱）实践的理论体系，以及积累了基于这一体系而产生的大量作品等等，都需要我们尽可能全面地掌握与剖析。如果说，中国作曲家可以从作曲技术史的侧面去了解"巴赫平均律"、"莫扎特五度"、"肖邦和弦"、瓦格纳（Richard Wagner，1813～1883）的"特里斯坦和弦"、斯克里亚宾的"神秘和弦"、斯特拉文斯基（Igor Feodorovich Stravinsy，1882～1971）的多调性、勋伯格的无调性，以及兴德米特（Paul Hindemith，1895～1963）的《调性游戏》等等的话，那么，中国的西方音乐史学家却没有任何理由推卸从音乐文化、音乐哲学、音乐美学、音乐思想等角度对其做出阐释的责任。

以《西方音乐文化》一书对复调这一突出的西方音乐文化成就为例，不难看出其与我国其他同类著作在学术视野与理论诉求方面的最大不同：

复调音乐决非单声部音乐发展到一定阶段的"进化"结果，而是与单声部音乐相平等的现象，它是欧洲特定历史、特定文化条件下的产物。

(1) 中世纪大教堂的建设及相应的合唱团的成立、管风琴的完善，

---

① 蔡良玉.西方音乐文化[M].北京：人民音乐出版社，1999：470.

都刺激了复调音乐的产生。宗教礼仪需要有宏伟的、有气势的音乐相配合,复调音乐的产生顺应了这种需要。而管风琴的产生和发展,又为复调音乐的发展提供了物质条件。……

(2) 教会的文化,尤其中世纪教堂学校的"七艺",在培养和训练教会音乐家的复调思维及写作技巧方面,有着直接的、重要的、深刻的内在联系。如通过文法,理解语言的结构;通过修辞学,感觉和掌握一个争论是如何形成的,然后找到对方逻辑上的弱点或谬误,并确定自己应变的位置等等。这种能力和思维方式,运用到音乐当中,就同多声部的创作不无内在联系。

(3) 必须看到复调音乐的产生,与西欧中世纪的记谱法的关系。教会音乐在纽姆记谱法的基础上不但逐步找出准确记录音高的办法,而且找到记录节奏的方法。这对人类文明史的贡献是不可估量的。……

许多音乐史书提到了复调音乐对记谱法演进起的作用,却忽视了记谱法的演进对复调音乐发展的反作用。其实,必须看到记谱法的发展使音乐艺术的即兴创作得以向作曲创作过渡,使得音乐创作可以预先计划和设计,因而才使写作声部更多、技巧更复杂的作品成为可能。

需要说明的是,虽然本文只涉及20世纪80至90年代由中国音乐学家编纂的西方音乐通史类著作,但事实上,同时期由中国音乐学家编纂的西方音乐国别史、专题史、断代史著作还有多部,如蔡良玉《美国专业音乐发展史》(1992)、余志刚《阿尔班·贝尔格的生活与创作道路》(1993)、黄晓和《苏联音乐史》(上卷)(1998),以及杨燕迪的长篇论文《西方音乐断代史研究导论》(1995)等等。与上述通史类著作一样的是,它们同样具有一些闪光的理论创见和有价值的学术思想,但与通史编纂又不一样的是,作为零的突破,中国音乐学家编纂的国别史、专题史、断代史,在20世纪中国西方音乐研究学术史上具有十分深远的意义。对此,笔者需要另文专题研究,故此不赘。

第二部分　美学思辨

对于音乐的本质、音乐的美、音乐的形式与内容以及音乐的存在方式等等，无论是音乐学任何方向的理论研究还是对于音乐的创作实践，应该说，都是一些不可回避的重大理论问题，只不过，不同的学科存在着学科不同的研究视角与理论诉求。但毋庸讳言的事实是，在音乐创作实践中，或是在音乐学其他的研究领域里，人们并不能完全理解和接受，从音乐美学的视角对这一系列问题的研究方式，甚至将音乐美学及其抽象、思辨的理论与方法视为远离音乐的无用之学。然而，情况并非如此。如果说，从事创作实践的作曲家、演唱、演奏家们可以不关心和不思考这些重大理论问题的话，那么，音乐学家、音乐史学家，尤其是音乐美学家则没有任何理由绕开。反过来说，倘若音乐学家、音乐史学家对于音乐美学毫无兴趣，甚至嗤之以鼻，那么，其从事的研究也必然是肤浅而有限的，至少，在思想的深度与理论的锐度上也将大打折扣。

早在1956年中央音乐学院建院之初，缪天瑞曾经呼吁过："解放几年来，整个音乐事业的发展要比别的部门来得落后。而音乐部门内理论科学的研究则更加落后，距离目前世界水平是远得不可设想。音乐理论科学研究是整个音乐事业的重要一环，其中如音乐美学是对整个音乐事业起指导作用的。但是像这样重要的学科一直没有专人去作系统的研究。"[①]同年，年仅24岁并且刚刚完成了中央音乐学院作曲系本科课程的学生于润洋，被公派至波兰大学音乐学系学习音乐美学，和当时所有被公派至东欧学习的中国学生一样，中国政府为加强和提高我国包括西方音乐美学在内的整个音乐学学科建设的初衷不谋而合。遗憾的是，受50、60、70年代接二连三的政治运动影响，我国的西方音乐美学未见有实质性的进展。直到1976年"文革"结束后，随着一大批对我国人文学术影响至深的"汉译世界学术名著"以及其中关于哲学、美学的译著，以及我国哲学界、美学界一批学者的哲学和美学著作的陆续出版，[②]我国

① 缪天瑞. 音乐理论科学工作应大力改进[J]. 人民音乐，1956(8)：11.

② 70年代末80年代初，我国重要的新版、再版西方美学译著有：黑格尔《美学》(朱光潜译，北京：商务印书馆，1979、1981)，《西方美学家论美和美感》(北京：商务印书馆，1980)、格罗塞《艺术的起源》(蔡慕晖译，北京：商务印书馆，1984)、克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》(王天清译，北京：中国社会科学出版社，1984)、鲍桑葵《美学史》(张今译，北京：商务印书馆，1985)、科林伍德《艺术原理》(王至元、陈华中译，北京：中国社会科学院出版社，1985)、苏珊·朗格《艺术问题》(滕守尧等译，北京：中国社会科学出版社，1984)、《情感与形式》(刘大基等译，北京：中国社会科学院出版社，1986)、李普曼《当代美学》(邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986)等。国内学者的美学著作有：李泽厚《美学论集》(上海：上海文艺出版社，1979)、

的音乐美学才开始复苏。1978 年，奥地利音乐学家爱德华·汉斯立克的音乐美学名著《论音乐的美：音乐美学的修改刍议》（第一版）中译本出版（杨业治译）；1981 年，英国音乐学家戴里克·柯克的《音乐语言》中译本也相继问世（茅于润译）。之后，中央音乐学院和上海音乐学院率先在音乐学系里成立了音乐美学小组，并着手对一些外文音乐美学文论与著作进行编译，并作为音乐美学选修课的参考教材。① 但与音乐学其他方向的学科一样，真正推动音乐美学在全国更大范围内学习与研究的原因，则与 1978 年 6 月，中国文学艺术界联合会暨中国音乐家协会（以下简称"中国音协"）正式恢复工作以后所做的一系列努力直接有关。②

1979 年 12 月，中国音协在广州召开了全国音乐理论工作座谈会（以下简称"广州会议"），参加会议的有来自全国各省、市、自治区、音乐院校及部队的 80 多位音乐理论工作者③（而有志于音乐美学研究的学者仅只是其中的少数）。④ 会上，音乐美学第一次被正式提及，并被列入到了极具历史意义的"1980～1985 年音乐理论工作规划草案"当中，它包括音乐评论、音乐美学、音乐史、民族民间音乐、外国音乐翻译、音乐资料管理、培养音乐理论队伍等音乐学的学科，对"文革"之后新时期的音乐学研究起到了重要的促进作用。⑤ 两年后，即 1982 年 10 月，中国音协又在江西南昌召开了新中国成立以来的第一次以音乐美学为专题的座谈会（以下简称"南昌会议"），从此，音乐美学成为了我国音乐学研究领域中的一

《美的历程》（北京：文物出版社，1981 年），宗白华《美学散步》（上海：上海人民出版社，1981），王朝闻《审美谈》（北京：人民出版社，1984），蔡仪《蔡仪美学论文选》（长沙：湖南人民出版社，1982）、《新美学》（北京：中国社会科学院出版社，1985），朱光潜《朱光潜美学文集》（上海：上海文艺出版社，1983），刘纲纪《美学对话》（长沙：湖南人民出版社，1983）、《美学与哲学》（长沙：湖南人民出版社，1986），朱狄《当代西方美学》（北京：人民出版社，1984）等。——笔者注

① 见 1982 年，中央音乐学院音乐学系文艺理论教研室美学小组编：《音乐美学参考资料》1—5册（油印本），以及其中由何乾三译、张洪岛校：〔美国〕格伦·海登《音乐美学》，杨光译：〔苏联〕捷尼索夫、E. 包克什茨卡娅、索哈尔等之《苏联音乐美学与社会学》，金文达、张前译：〔日本〕左漱仁《关于想象力》、门马直卫《音乐的欣赏》、渡边護之《乐音的意义》，叶琼芳译：〔奥地利〕马克斯·格拉夫《音乐想象的道路，音乐艺术作品》以及 1980 年版格罗夫中的《音乐美学》条目译文等等。——笔者注

② 中国文学艺术界联合会第三届全国委员会第三次（扩大）会议的决议. 中国音乐家协会正式宣布恢复活动[J]. 人民音乐，1978(4)：9.

③ 据茅原《新时期的音乐美学》称，1979 年"广州会议"参加音乐美学讨论的仅有 20 人。详见茅原. 新时期的音乐美学[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1988(3)：2.

④ 于润洋. 1996～2000 年音乐美学学科发展与学会工作的回顾和展望[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，2001(1)：6.

⑤ 努力发展我国音乐理论研究工作——记中国音协召开的音乐理论工作座谈会[J]. 人民音乐，1980(2)：5—7.

个重要组成部分，并与音乐史学、音乐分析等学科一样，迎来了20世纪中国音乐学及其学术研究的春天，并创造了20世纪的辉煌。[①]

如果说，“广州会议”(1979)更多的意义在于对我国音乐学与音乐美学学科的未来发展制订了历史性的战略计划的话，那么，“南昌会议”(1982)在既涉及到了音乐美学学科理论与学科性质的问题，即理论与实践的关系问题，也涉及到了音乐教育中的美感问题、音乐的阶级性问题、标题音乐与无标题音乐的问题、音乐的形象问题，以及音乐美学研究的对象与内容的问题等的议题上。一方面，在一定程度上，明显带有“文革”后“拨乱反正，百废待兴”的意味；另一方面，在与会者唇枪舌剑的论辩与热烈的思想交锋中，更多体现出的是20世纪80年代中国学术界对音乐美学，乃至对音乐学理论研究与理论诉求的强烈期待。而此后的“漳州会议”(1985)、“平谷会议”(1991)、“淄博会议”(1996)，以及2000年的“兰州会议”等各届年会，以及与此同时，这一学科成功地通过各种各样的专题性研讨会、座谈会、读书会等形式，针对音乐美学学科内部对学科自身存在的一些重大理论问题所进行的广泛而深入的学术交流与讨论，则从一个侧面反映出了我国音乐美学学科由浅入深、由小到大的发展过程，同时也是一部由我国音乐美学学者、专家们自己亲自书写下的学术史。

截止2000年，我国的西方音乐美学学科，既有诸如何乾三《什么是音乐美学——音乐美学的对象初探》(1981)、《音乐的情感初探——再读汉斯立克的〈论音乐的美〉》(1995)，于润洋《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》(1981)、《释义学与现代音乐美学》(1990)、《音乐形式问题的美学探讨》(1994)、《论音乐作品的二重存在方式》(1996)、《杜夫海纳审美现象中的音乐哲学问题》(1997)、《苏珊朗格艺术符号理论中涉及的音乐哲学问题》(1999)，蒋一民《论音乐形象的特殊性》(1982)、《分析美学与音乐美学》(1986)、《浪漫主义音乐美学探略——论器乐的形而上学》(1989)、《音乐美学》(1991)，钱仁康《音乐的内容和形式》(1983)，茅原《略论汉斯立克〈论音乐的美〉》(1982)、《人化的自然和音乐的耳朵——〈巴黎手稿〉与音乐美学》(1983)、《音乐的内容与形实的关系》(1989)、《马克思的哲学对音乐美学的启示》(1994)，汪申

① 为建设社会主义精神文明作出贡献——中国音协召开音乐美学座谈会[J]. 人民音乐，1982(11)：3—5.

申《一本被“误解”“歪曲”了一百多年的小册子——汉斯立克〈论音乐的美〉读书笔记》(1982),杨琦《音乐美的哲学思考——读汉斯立克〈论音乐的美〉》(1986),王宁一《简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑》(1986)、《关于音乐美学研究对象问题的思考》(1991)、《音乐作品存在方式之我见——罗曼·英加尔顿〈音乐作品及其本体问题〉一书读后》(1996),王次炤《价值论的音乐美学探讨》(1986)、《音乐的结构和功能》(1988)、《音乐形式的构成及其存在方式》(1990),罗小平《再谈音乐美学的哲学基础》(1993),宋瑾《走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想》(1995),修海林、罗小平《音乐美学理论新构》(1996),修海林《音乐存在方式“三要素”与音乐美学研究》(1997),邢维凯《本体·载体·显现体音乐存在方式的三个层面》(1996),韩锺恩《释[Aesthetics]并及音乐美学“论域”建构》(1990)、《[音乐美学]的[取域/定位]——关于[Aesthetics]的[语言/逻辑]读解》(1994)、《“人,诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事》(1996)、《音乐审美方式的[形而上学]导论》(1997)、《主体意向设人,客体存在还原——关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事》(1998)等一大批优秀论文,还有一些由我国学者自行编纂的音乐美学专著以及西方音乐美学的重要译著正式出版。

需要指出的是,本文无意将我国西方音乐美学 20 年来的研究过程及其研究成果做史学式的宏大叙事,根据笔者课题主旨,本文仅仅从我国音乐美学研究中涉及的一些基础性学科问题与学科理论问题进行归纳与梳理,以辨析我国西方音乐美学研究(1980～2000)已取得的深度与广度。

第四章　音乐美学的哲学基础、对象、方法

音乐美学(Aesthetic of music)的理论基础是哲学，这已是当今学界无须争辩的共识。事实上，如同更为广阔的人文科学，甚至自然科学领域一样，无论研究者愿意与否，或是研究者有没有自觉意识，许多学术问题最终都离不开哲学认识论与方法论，许多看似不属于哲学的问题，最终还得上升并纳入到哲学的范畴。音乐美学便是用哲学认识论与方法论研究音乐领域中的一些根本性问题的学科，它的理论基础当然是哲学。

但是，不同的哲学产生于不同的本体论(ontology)，不同的认识论对于存在与本质以及对其规律的认识又常常导致不同学说的产生。虽然，西方本体论与中国本根论[①]看似十分相近，二者同样都是一种探究天地万物产生、存在以及变化的学说，但在主体(subject)、客体(object)关系的认识与理解方面，却存在着很大的区别。中国古代哲学家庄子(B. C. 369～B. C. 286)《齐物论》中所说的“天地与我并生，万物与我为一”、西汉哲学家董仲舒(B. C. 179～B. C. 104)的“天人感应”，以及明代哲学家王明阳(1472～1529)的“心外无物，心物同一” 等命题，均为中国哲学对世界的统一性，主、客体关系的认识与理解。他们明确指出了社会道德、伦理观念与自然界的规律完全一致，宇宙万物之理存在于人心之中，主、客之间，物我之间既不存在着分离，更不存在界限。但西方，在从亚里斯多德(Aristoteles，B. C. 384～B. C. 322 年)到康德，从黑格尔到

① 详见张岱年. 中国哲学大纲(第一部分第一篇“本根论”)[M]. 北京：中国社会科学院出版社，1982.

胡塞尔(Edmund Husserl,1859～1938)、海德格尔(Martin Heidegger,1889～1976)的哲学中,却始终在强调主、客体之间的分离,强调"思维一个对象和认识一个对象是不同的。因为认识包含两个方面:一是使一个对象一般地被思维的概念(范畴),二是使这对象被给予的直观。因为,假如一个相应的直观根本不能被给予概念,那么概念按照形式也许会是一个思想,但却没有任何对象,且它将不会使有关某个事物的任何知识成为可能"[①]。

基于这样的哲学前提,中西方对音乐及音乐美学的认识与理解也截然不同。《乐记》认为:"凡音之起,由人心生也。人心之动,物之使然也。感于物为动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。"[②]而被誉为西方美学之父的哲学家康德在其名著《纯粹理性批判》中则认为,音乐"它们不表示什么,不表示任何在某个确定概念之下的客体,并且是自由的美"。作为自由美、纯粹美,音乐并不涉及概念、欲望,同时也没有目的,而只是"一个对象的符合目的性的形式"[③]。即便是晚康德半个多世纪成书的汉斯立克(Eduard Hanslick,1825～1904)《论音乐的美》也认为"音乐美是一种特殊的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快",进而得出"音乐的内容就是乐音的运动形式"的结论。[④]当然,我们并不否认,无论在中国的音乐美学史中,还是在西方的音乐美学史上,都曾有过感情美学与形式美学。德国音乐学家费利克思·卡茨(Felix Maria Gatz,1892～1942)将感情美学与形式美学分别称为他律论音乐美学(英文:Heteronomy-Aesthetic,德文:Heteronomie-ästhetik)与自律论音乐美学(英文:Autonomy-Aesthetic,德文:Autonmie-ästhetik)。[⑤]但我们必须看到,中西方音乐史上的任何一种音乐美学思想都能在各自不同的哲学思想库里找到其学

① 康德著,邓晓芒译,杨祖陶校.纯粹理性批判[M].北京:人民出版社,2004:97.

② 孙希旦.礼记集解:卷37[M].北京:中华书局,1989:976.

③ 康德著,邓晓芒译,杨祖陶校.判断力批判[M].北京,人民出版社,2002:65、74.

④ 汉斯立克著,杨业治译.论音乐的美[M].北京:人民音乐出版社,1980:49、50.

⑤ (1) 于润洋.对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》[M].音乐研究,1981(4):18;(2) 伽茨著,金经言译.关于自律美学的若干批判性思考[M].南京艺术学院学报:音乐与表演版,2001(2):20—22.

说渊源与理论根据。

作为哲学研究的一种方法，应该说，从认识论角度研究音乐美学，进而探讨音乐的本质，不仅具有与哲学认识论相同的理论诉求，而且还由于这一方法对于“存在”及其本质的研究具有哲学本体论（ontology）的某些特征。[①]熟悉西方哲学史的人都知道，本体论在古希腊时期的哲学体系中，主要是探寻世界的本原与存在本身，即一切现实事物的基本特征。如，巴门尼德（Parmenides，约公元前5世纪）提出了唯一不变的本原“存在”；亚里斯多德认为研究本体的哲学才是高于一切科学的第一哲学；近代，笛卡尔（René Descartes，1596～1650）把研究本体的哲学叫做“形而上学的本体论”；至17、18世纪，莱布尼兹（Gottfriend Wilhelm Leibniz，1646～1716）及其后继者克里斯汀·沃尔夫（Christian Wolff，1679～1754）通过纯粹抽象的途径，试图建立一套关于一般存在和世界本质的形而上学；康德一方面认为建立抽象本体论的形而上学不可能，本体论要求研究的只能是事物的普遍性质及物质的存在与精神存在之间的区别，但另一方面，他又用与认识论相割裂的、先验的哲学体系来代替本体论；黑格尔在唯心主义基础上提出了本体论、认识论和逻辑学统一原则，并从“存在”的概念出发，构造了存在自身辩证发展的逻辑体系。在现代西方哲学中，虽然流派形形色色，但关于存在学说的本体论仍有十分重要的发展，如，胡塞尔的“先验本体论”、海德格尔的“基本本体论”、哈特曼（Nicola Hartmann，1882～1950）的“批判本体论”等。随着当代高科技的发展，关于本体论的解释似乎又有新说。如，本体论是概念化的详细说明，一个 Ontology 往往就是一个正式的词汇表，其核心作用在于定义某一领域及其专业词汇以及它们之间的关系等等。[②]

海德格尔曾这样说过：

真正的科学“运动”是通过修正基本概念的方式发生的，这种修正的深度不一，而且或多或少并不明见这种修正。一门科学在何种程度上能够承受其基本概念的危机，这一点规定着这门科学的水平。在科学发生这些内在危机的时候，实证探索的发问同问题所及的事质本身的关系发

① 《简明不列颠百科全书》(*Concise Encyclopædia Britannica*)（中译本）第1卷，“Ontology”译为“本体论”，即：“探讨存在本身，即一切现实的基本特征的一种学说”。简明不列颠百科全书. 北京：中国大百科全书出版社，1985：670.

② 详见“知识管理中心（KMC）·知识库”网站. http：//my. kmcenter. org/SrcShow. asp? Src_ID=413.

生动摇。

……

一门科学的所有专题对象都以事质领域为其基础，而基本概念就是这一事质领域借以事先得到领会（这一领会引导着一切实证探索）的那些规定。所以，只有相应地先行对事质领域本身做一番透彻研究，这些基本概念才能真正获得证明和“根据”。[①]

那么，什么是音乐美学？

作为学者，何乾三早在1981年就曾对音乐美学下过这样的定义：

音乐美学是美学的一个部门或者说一个分支，它着重研究音乐的本质，音乐与现实的关系，音乐的内容与形式的特殊性，音乐与人类的感知、想象、感情和理智等心理活动的联系，音乐的社会性质，音乐的社会功能，它以研究音乐区别于其他艺术的特殊性为总出发点，以弄清音乐艺术的本质和规律为目标。[②]

但作为政治家、音乐活动家则又有着不同的解释：

音乐美学的任务是什么？我认为，建立适应我国国情的、为实现祖国社会主义精神文明建设需要的，对音乐的本质、社会功能……各方面提出正确答案的，也就是可以解决我国音乐生活中提出的一些美学问题的、可以指导我国音乐生活健康发展的一门科学。

音乐美学必须联系实际，这是要肯定的，但我明确地说，我不赞成《人民音乐》刊登的求真同志对理论工作的轻视、嘲讽的态度（但他要求美学联系实际是未可厚非的）。[③]会上，个别同志提出了另一种我认为也是片面的论点，即音乐美学必须而且只能“从概念到概念”，也同样是不能苟同的。理论如果不和实践联系甚至结合，作为理论学科之一的音乐美学如果在指导、总结我们音乐实践中的问题无所作为，甚至可以说这个学科的存在也将失去意义。

要求理论联系实际和大力发展基础学科必须解决实际问题。比如

---

① 马丁·海德格尔著，陈嘉映、王庆节合译，熊伟校，陈嘉映修订．存在与时间[M]．北京：三联书店，2006：11、12.

② 何乾三．什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探[J]．中央音乐学院学报，1981(3)52－53.

③ 此处指《人民音乐》1982年第8期上署名为“求真”的文章：《音乐的美与现实——读王朝闻〈无声复有声〉后感》。——笔者注

说，数学的数论中著名的“哥德巴赫猜想”，到目前为止，它对科学实验、理工技术没有联系（将来是否可能服务于实验科学，我不能断言）。但我们不能因此而对其采取任何轻视的态度。

另一方面，从广义上说，基础学科总是直接或间接、长远或较快服务于实践的，比如相对论的发明，最初只具有理论性的意义，但不到半个世纪，对于微观世界的认识和控制的实践便发生了巨大的意义。

再一方面，也有一开始便是企图解决实践问题的，比如控制论、信息论，看来是理论学科，但它从提出到发展便一直服务于实践。

所以，我们可以说，基础理论或理论学科和实用科学或应用学科，二者是相辅相成，互相促进的。二者之间在总体规划上甚至需要取得平衡的发展。当然，我们不能要求理论“立竿见影”地服务于实践。同理，实践也不应为理论所抛弃。一句话归纳起来，我们还是要理论联系实际，音乐美学的研究应该加强它的战斗性。只是必须把音乐生活中提出的实践问题，上升到理论角度来研究它们，升华到美学角度来解决它们，“从概念到概念”的观点不仅不吻合我们马克思主义的认识论原则，也可能给我们带来脱离实际的不良学风。同样，对理论特别是基础理论采取鄙视甚至讽刺的态度，只可能导致庸俗社会学的抬头和复活。因而，我们要在音乐理论、音乐美学研究中开展两条战线的斗争。这句话虽然提到了“斗争”，但并不那么可怕，争鸣就是斗争。我们应该而且必须一方面反对经院式的学风，一方面也要防止庸俗社会学的偏向，只要我们坚持理论联系实际同时绝对不要排斥基础理论的研究（在某种意义上讲，在我们初建这一学科之时，资料工作、国内外基本理论的研究、介绍，甚至应该受到更多的重视），这样，我们的音乐美学研究才能兴旺发达起来。①

然而，音乐美学作为一门本来就属于从概念到概念的纯理性、纯思辨学科，究竟应该怎样理论联系实际？如果说“建立适应我国国情的、为实现祖国社会主义精神文明建设需要的、对音乐的本质、社会功能……各方面提出正确答案的，也就是可以解决我国音乐生活中提出的一些美学问题的、可以指导我国音乐生活健康发展的一门科学”便是理论联系实际的话，那么，音乐美学不仅将成为一门应用性学科，甚

① 赵沨．音乐美学应为社会主义精神文明建设服务——在音协音乐美学座谈会上的发言[J]．音乐研究，1984(4)：19－20．

至，必将在“音乐美学的研究应该加强它的战斗性。只是必须把音乐生活中提出的实践问题，上升到理论角度来研究它们，升华到美学角度来解决它们，‘从概念到概念’的观点不仅不吻合我们马克思主义的认识论原则，也可能给我们带来脱离实际的不良学风。同样，对理论特别是基础理论采取鄙视甚至讽刺的态度，只可能导致庸俗社会学的抬头和复活。因而，我们要在音乐理论、音乐美学研究中开展两条战线的斗争”中，将音乐美学的学科属性与学术品格丧失殆尽。

事实上，音乐美学对于音乐实践绝不是“数论”与“哥德巴赫猜想”的关系，也更不能与“相对论”、“控制论”、“信息论”等相提并论。理论联系实际的问题本身，首先需要对理论诉求的层面，即应用性理论与原理性、基础性、概念性理论加以区分。原因在于，应用性理论强调的是基础理论研究的成果化，即将基础理论加以分解，截取或选择某个单项问题，联系实际目标，并在理论上、观点上、方法上酝酿新的飞跃与突破，使基础理论实用化。但原理性、基础性的理论则是一种元理论，其更多地意味着一种概念的逻辑形式，即具有超验、思辨性质。倘若我们在一味强调理论联系实际的同时，忽略或混淆了理论的这些基本特征，那么，对音乐美学的任务与内容的论证将重新回到起点，并成为空洞、无聊的同义反复循环论证。

显而易见，当历史的时钟指向了 80 年代的时候，长官意志再也不能一如既往地指导学术研究，学术的问题最终还得靠学者自身的研究。

1986 年 8 月，《人民音乐》、《音乐研究》、《中国音乐学》以及辽宁省音协、辽宁省文联理论研究室等单位共同发起，联合主办，在辽宁兴城召开了在中国现代音乐史上具有重要意义，以“当前中国音乐的紧迫问题和音乐理论家的历史使命”为主题的《中青年音乐理论家座谈会》（以下简称“兴城会议”）。时隔 20 余年，当我们翻阅当年的报道，仍可真切地感受到那次会议的盛况以及与会代表激情四射的场景：

“一群怀着强烈时代感、历史责任感和公民感的中青年音乐理论家，对中国音乐的过去、现在和将来思虑深长、情愫久蓄”，使“整个会议节奏明快、朝气蓬勃、效率大为提高：有锋芒毕露的阐述，也有短兵相接的论战；有睿智思辨的演绎，也有机敏幽默的插白；有语重心长的谆谆勉告，也有振聋发聩的登高一呼；有对于战略全局的宏观洞察，也有对于实践领域的穷流探源。那经过深思熟虑、辛勤探求而得之不易的学术成果，

那受到触发启迪随机而来的顿悟灵感……，一时间纷至沓来，各呈异彩。用会上大家的话来说：思想的碰撞产生了火花。”①

与会者普遍不无尖锐地提出，当今中国首先需要的是真正的“百家争鸣”，而不再是大一统的思想与学术，趋同与求异并存应该才是现代化的世界总趋势。在音乐美学方面，与会代表较为集中的意见是：

进一步考虑音乐美学的哲学基础是什么，是音乐美学面临的紧迫问题。新中国成立以来我们音乐美学的发展是不健康的，直到现在，音乐美学界对哲学基础、哲学前提问题还没有根据历史经验进行认真的反思。因此，总还只是在固有的模式中徘徊。如果把音乐美学的对象和我们的音乐实践做一个最简单、肤浅的表述，那就是：社会生活——作曲家——作品——听众——社会生活等五个环节，亦即反映论——音乐美学的哲学基础。按此表述，作品一端是音乐和现实的关系，根据马克思主义的原理，音乐是意识，意识是存在的反映，所以音乐反映现实；另一端是音乐与现实社会的功利关系。其毛病在于忽略了两个最生动的主体，只静止地看待作品和它的反映关系、静止地看待作品和社会实践的关系。因而在实际的应用中，时常把生活变为政治、经济，而政治、经济又成为了方针政策。反映论无疑是认识论的真理，但音乐实践并不只是一种反映，它不是一般的认识。反映论只是讲主观和客观的关系，而音乐是一种生产，是实践主体的行为。任何一个实践的行动，都具有主观的一面和客观的另一面，音乐的创造活动既包括作曲家本人的主观思维，也包括作曲家本人的创造性实践活动，而这些却是反映论所不能包括的。因此，音乐美学的哲学基础要突破这种局限，并将其建立在马克思主义的唯物史观的基础之上。历史唯物主义可包容反映论，但反映论却代替不了历史唯物主义。马克思的美学思想都是通过对历史，特别是对经济学的探讨提出的，他始终把艺术当做生产在历史中加以考察，当做主体的创造性活动加以考察。问题完全不在于反映论自身是否正确，而在于美学问题究竟应放在什么范围内来讨论才更符合实际。

此外，由理论与创作的关系引发，而扩展到了理论与整个实践领域的关系问题，也是“兴城会议”上的一个热点。

第一种意见认为：理论与实践的联系，是一种客观存在。没有音乐

① 居其宏、缪也.风云际会抒狂狷——“中青年音乐理论家座谈会”述评[J].中国音乐学，1986(4)：4.

实践，就不会有音乐理论；反之，没有对音乐本质相当深度的理性把握，也同样不可能产生出出色的音乐实践。因此，应该树立"为创造高度发展的各种形式风格的当代中国音乐提供全面的理论根据和理论指导而开展研究"的战略观念。①

第二种意见认为：要求理论研究以创作为中心、理论为创作服务的观念，实际上是一种实用功利目的太强的片面看法。极左思潮影响下强调的理论为政治服务、为中心任务服务、为创作服务已被历史证明了是一条走不通的死胡同。因此，音乐理论必须反观自身，应当认清自己的独立地位和独立价值，绝不能像以往那样总是匍匐在创作实践后面寻找安身立命之处。只有彻底摆脱为创作而学术的仆人附庸地位，我们的学术视野和研究天地才会开阔起来，才能实现理论自身的价值。

第三种意见认为：理论与实践的关系是一个极其复杂的命题，应当全面完整地去理解。把我国音乐的战略目标仅仅归结为创作问题，一切以创作为中心，有其合理性，但过于狭窄。虽然音乐理论与创作实践是两个独立的系统，但又不是两个互相排斥的系统，彼此间的相互影响和交互作用是广泛而深刻的。即使是某些高度思辨的理论，以及看似超然物外的玄思，它的物质本源仍然是实践。因此，音乐理论要在独立发展中寻求自我完善，只有在自觉地与实践建立起一种平等对话，以及富有建设性和开放性的和谐关系之后才能成为可能。很难想象，一种既无实践依据又无实践意义的音乐理论也可称之为完善？事实上，检验一种音乐理论的正确与否、完善与否，最终还是音乐实践。因此，我们党提倡的"理论联系实际"的方针无疑是正确的，问题在于过去人们对此作了过于直观、肤浅、片面的理解。

……

带着"兴城会议"针对音乐美学提出的问题，4 个月后（即 1986 年 12 月），中国艺术研究院音乐研究所与《中国音乐学》编辑部在北京（密云）举办了别开生面的"第一届音乐理论读书研讨会"，并就音乐美学的哲学基础、对象、方法等问题展开了更为深入的讨论。

王宁一指出：音乐美学是研究人类音乐审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学。哲学基础是音乐美学的灵魂。音乐美学的哲学性质是

---

① 转引自居其宏、缪也. 风云际会抒狂狷——"中青年音乐理论家座谈会"述评[J]. 中国音乐学，1986(4)：9.

由于它的对象的本性决定的。它要求一种对于对象本质的宏观总体的有机把握，而它的对象乃是音乐实践的总体、本质或者说是普遍规律，正如哲学是关于世界观的学问一样，音乐美学乃是关于音乐观的学问。音乐美学决不以经验现象为对象，也不以某一个具体问题的个别解决为直接目标。它的对象只是隐藏在现象总体之内的普遍本质，它的意义又只有通过音乐的创作、欣赏、批评的中介才能直接显现出来。不这样看问题，音乐美学就将由于失去自己的对象而失去赖以存在的独立品格。我国刚刚起步的音乐美学，必须重视自己的哲学基础问题，因为音乐美学乃是音乐学诸多学科以及相关的自然科学和社会科学的综合(哲学的综合)。唯有由此入手，才能踏进美学的大门，从而弄清自己的对象、性质、方法与存在方式、逻辑起点等一系列重大的基础理论问题，进而为自身的深入展开创造条件。[①]

众所周知，我国80年代的哲学界、思想界、文学界是十分活跃的。从哲学界围绕人、人道、人性、人情、人的价值以及人的尊严的大讨论，到文学界围绕文学创作的主体性问题等，都在或多或少，或深或浅地涉及"牵一发动全身"的根本性问题——反映论。因此，王宁一建议，音乐美学界在围绕音乐美学哲学基础大讨论的同时，也应该以反映论和主体性问题为重点。

茅原指出：能动的反映论当然是对的，可是就音乐艺术所参与的人的活动的轨迹来看，至少它渗透了从认识—交流(或沟通)活动—实践(包括对物质的客体世界的改造和对人的精神世界的改造，其中，与音乐直接发生联系的主要是人的主体世界)活动这一个省略了许多中间环节的双向交流螺旋形上升的圆圈。何况在许多关键性的问题上，还常常是疑云密布。比如"存在决定意识"，但什么是存在？思想、精神不是也和物质一样客观存在着的吗？为什么在同样的客观存在的历史条件下，不同的人的意识截然不同？无产阶级"产生共产主义意识"，是否据此就能判断什么阶级(甚至什么出身)说什么话，从而对音乐艺术进行阶级分析？怎样理解"这种(按：指共产主义)意识当然也可能在其他阶级中形成，只要它们认识到这个阶级的状况"？[②]康德的二律背反是错误的吗？

① 王宁一．为什么要研究音乐美学的哲学基础[J]．中国音乐学，1987(2)：33－36．

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局．马克思恩格斯选集：第1卷[M]．北京：人民出版社，1972．——茅注

为什么列宁说:"康德有四种'二律背反'。事实上每个概念、每个范畴也都是二律背反"? 二律背反这种在矛盾的运动中观察事物的思维方式与辩证法有何区别? ……从一些理论家那里,我们得到过更多的混乱。"音乐是现实生活的反映"这必然是一个的命题吗? 如果是,那么,柏拉图(Plato,前 427~前 347——引者注)、黑格尔、李斯特岂不都在坚持这一唯物主义的命题? 而他们的世界观都是唯心主义的。音乐实践本身不是比这个命题要复杂得多吗? 为什么弗洛伊德[①]把无意识看做意识的基础被当做唯心论,而巴甫洛夫[②]把无条件反射看做条件反射的基础就被当做唯物论? 为什么布洛[③]的心理距离论被认为是唯心论,而斯坦尼斯拉夫斯基[④]的第一自我、第二自我就被认为是唯物论? 作曲家在创作音乐的过程中,我写"我"的时候,不也是一个"我"分化为两个"我"? 这两个"我"之间的距离不是心理距离又是什么?

曙光只能是"按照事物的本来面目及其产生情况来理解事物"。[⑤]以社会实践为检验真理的标准,重新审视主要的有关历史文化乃至最新科学成果,只要符合实际就勇于证实,否则就证伪。世界上没有哪一个人能够完成只有全人类在历史长河中才能完成的逼近绝对真理的任务,绝不是马克思没说过的话我们就不能做,否则只能一代不如一代。当然,连社会实践也是相对的、受到局限的、必须不断校正的,那就只有从荆棘丛生的地方向前走。[⑥]

蓝帆认为,鉴于 80 年代的特殊情况,我国音乐美学有两种基本的选择。其一是沿着西方现代所经历过的道路,力图把美学纳入实证科学的轨道;其二是沿着德国古典哲学(康德、黑格尔)和他们的批判者、继承者马克思、恩格斯所开创的道路继续前进。前者为科学的美学,后者为哲学的美学。但事实上,科学的美学是一条已被证明了走不通的路,原因在于,美学属于哲学的范畴,它不该和具体的实证科学相混淆。音乐美

---

① 弗洛伊德(Sigmund Frend,1856~1939),奥地利精神病学家、心理学家、精神分析学派的创始人。——笔者注

② 巴甫洛夫(Ivan Petrovich Pavlov,1849~1936),前苏联生理学家、高级神经活动学说的创始人。——笔者注

③ 布洛(Edward bullough,1880~1934),瑞士心理学家、语言学家、美学家。——笔者注

④ 斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Serqeievich Stanislavsky,1863~1938),前苏联著名演员、导演、戏剧教育家、理论家。——笔者注

⑤ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集:第 1 卷[M]. 北京:人民出版社,1972:49. ——茅注。

⑥ 茅原. 音乐美学哲学基础的自我反思[J]. 中国音乐学,1987(2):36-37.

学的研究对象亦即需要研究的问题是：音乐美的本质（本体论问题），音乐的起源，音乐艺术发展与社会经济、实践的关系（历史唯物主义问题），音乐创作、表演、欣赏中的辩证规律问题，以及音乐与社会生活的关系，音乐中的审美感觉、直觉、美感、想象、情感、音乐思维问题（认识论问题）等等一切与哲学有关的问题。作为我们今天的音乐美学，究竟选择什么样的哲学作为出发点，便需要认真考虑。

如果说我们音乐美学的哲学基础是马克思主义的哲学的话，但马克思并没有为美学建立过一个完整的体系。我们不能把马克思的从其社会历史观直接引申出来的若干美学言论的哲学根据和马克思主义美学体系的哲学基础混为一谈。诚然，把马克思主义美学局限于认识论是不对的，但如把马克思主义美学局限于历史唯物主义，对吗？认识论并非马克思主义美学的充分条件，可仅仅是历史唯物主义就能构成充分条件吗？回答恐怕是否定的。因此，美学既不能只局限于认识论，也不能局限于历史唯物论。无论是认识论还是历史唯物主义，都只能是它的必要条件而非充分条件，充分条件只能是马克思主义哲学——辩证唯物主义与历史唯物主义的统一。[①]

居其宏认为，建国以来，我国音乐美学受“他律论”的影响很深，而且在某些方面又发展了其中的消极因素，特别是把音乐对社会生活的反映关系作简单化的理解，从而导致机械的直观的反映论。于是，音乐艺术规律往往被弃之如敝屣，造成作曲家主体性的失落和音乐作品中非音乐因素的膨胀。

他进一步指出，音乐美学仅仅把反映论作为自己的哲学基础是不够的，尽管反映论是认识的真理，但它似乎还不足以说明音乐把握世界的独特方式及其运动规律，难于解释音乐创作的全过程以及创造阶段许多中介环节的复杂机制。因此，如把音乐美学的哲学立足点转移到历史唯物主义的基础上来，局面或许能有所改观，同时解决一些暧昧的难题，并突破以往的成就，获得新的高度、广度和深度。[②]

当时还是上海音乐学院音乐学系的一名学生的韩锺恩也说，音乐美学是对人的音乐审美方式的研究，是对音乐美的研究：它应该解答“音乐是什么”？应该解答“音乐美不美？”音乐美学也是一个人讲不清楚或一

① 蓝帆.对象与基础[J].中国音乐学，1987(2)：34－36.

② 居其宏.音乐美学哲学基础之我见[J].中国音乐学，1987(2)：43－45.

句话讲不清楚的事情。如果不可言说，那么沉默！是否太奢侈？贵族文化吗？难道形而上学果真毫无意义吗？也许，音乐美学什么也不是，它就是音乐美学本身：它将无目的为目的，它以无边界为边界——于是，不仅仅显示其理论逻辑本身的形式美，更显示着人的智慧与爱……①

金兆钧则认为，因为哲学处理科学成果，美学处理艺术成果，以致美学面临着极大的困难：以逻辑语言去判断非逻辑语言思维的产物，哲学替代不了美学，尤其是音乐美学。所以，音乐美学的哲学基础应当称做音乐美学的哲学参照系。音乐美学应以自身作为坐标原点，而不是以哲学为原点。在当代哲学已不企图包罗万象而走向"实证科学"之际，把音乐美学纳入哲学的框架颇为滑稽。他甚至提出了一个尚未"小心求证"的"大胆假设"，即：音乐美在于由乐音及其运动形态所构成的能量场的量值所决定，这一场概念可成为联结创作、表演与鉴赏这三大音乐实践的统一支点，并可进行定量分析。至少，"场效应"的概念比"作用"这一概念具体一些。②

谢嘉辛亦提出，他律论与自律论长达几百年的争执陷入了僵局，如何继续开辟前进的道路，其重要性不言而喻。问题的关键在于，人的听觉美感心理机制。它是我们解开音乐美学的"黑箱"之谜——音乐是与生命运动直接契合的，音乐的能量，需要在一定的形式中，至少是需要在对运动过程的感觉中，才能达到对心理能量的直接疏导。因此，音乐不是大自然的反映，而是一切运动，并主要是情感心理运动的直接体验。我们应该把理论工作立足于无限的能量运动过程的研究之上，立足于人类美感经验积淀的研究之上，立足于从人的生命欲求直至社会、时代等复杂的多层次研究之上。③

高为杰指出，主观说与客观说、自律论与他律论、形式派与情感派等等，无不以各自的眼光，对人类的音乐现象进行观察与研究，它们所说出的道理，其中的谬误或真理，都是相对的。因此，与其用简单化的方法将它们判断为正确或错误，倒毋宁将它们看作是人类音乐美学思想多侧面、多元化的表现更为恰当。④

除了上述较有代表性的观点外，在这次读书会上，魏廷格、王安国、

---

① 韩锺恩. 我们面临的抉择[J]. 中国音乐学，1987(2)：50—51.

② 金兆钧. 开放·实证·支点[J]. 中国音乐学，1987(2)：54—55.

③ 谢嘉辛. 听觉美感心理——音乐美学的"黑箱"[J]. 中国音乐学，1987(2)：57—58.

④ 高为杰. 音乐美学的多元化[J]. 中国音乐学，1986(2)：88—89.

乔伦、修海林、罗小平、费邓洪、曹利群等学者也从各自的研究角度对音乐美学的学科认识发表了意见。[①]

显而易见，坚持将马克思哲学当作中国音乐美学的哲学基础，并运用历史唯物主义与辩证唯物主义的理论，突破片面、主观、机械、教条的反映论，在不断地深化对马克思主义哲学的学习与研究过程中，不断地更新观念，解放思想，依然是音乐美学界绝大多数学者的共同愿望。但事实上，这一愿望却是对80年代头五年中各式各样的方法、理论热潮冷却之后的一种理性选择。

诚然，方法与方法论的成熟是衡量一个学科成熟与否的基本标志。但我国的音乐美学学科从1979年"广州会议"起至80年代中期，尽管其发展速度已十分迅猛，毕竟亦只能算做是起步。尽管如此，受强烈的音乐关怀与人文诉求驱使，身在学科中的学者(特别是青年学子)，谁不想借助新方法、新理论，甚至新观念、新思路，在最短的时间里破解困惑我们自己、乃至人类音乐学术史上的一道道难题？平心而论，70年代末80年代初被先后引入中国学术界的系统论、信息论、控制论、结构主义、符号学、语义学、释义学、现象学、耗散结构等等，对于开拓我们固有的僵化思路，不无裨益。但新方法并不能解决所有理论问题，特别是哲学问题。音乐美学问题的灵丹妙药，学术的进步与理论的突破亦并不是唯有新方法才能实现。因而较为深刻的学者曾有针对性地指出：

> 马克思主义哲学绝不是什么封闭系统而是个开放系统。今天自然科学的突飞猛进，对它来讲，绝不是什么不祥之兆，恰恰相反，这一切都必将为它的进一步发展，提供一个新的机遇。我们不赞成的只是这样一种认识：以为有了这些各式各样的新方法，便可以取代马克思主义关于认识的辩证法和理论思维方法。[②]

美学研究不只是一个方法论的问题，而且还有一个立足点的问题。方法论解决理论研究的科学性，而立足点则决定理论研究是否具有实际意义。音乐美学研究规范、课题和方法的更新，其立足点永远应该是对音乐艺术的分析和考察，对音乐内部的特征和功能的探索。它应该植根于音乐自身的知识领域。在以往的音乐美学文章中，往往有这种情况，

---

① 详见中国音乐学.1987(2):33—90.

② 吴毓清.方法问思录——第三届全国音乐美学会议之后答友人问[J].中国音乐学，1986(2):23.

其中的理论分析相当深刻，但一涉及到音乐作品的分析就显得非常肤浅，甚至仅作一些文学性的描述，显得非常业余化，缺乏说服力。出现这种现象，应该说既是立足点的问题，也是方法论的问题。①

事实上，即便马克思主义哲学作为音乐美学的哲学基础获得了学术界一致的公认，也是需要我们不断更新、不断完善、不断进取，才能真正在音乐美学的学术研究中有所作为。

在1991年的"平谷会议"上，赵宋光就做出了这样的更新：音乐美学的哲学基础，不应当仅只是认识论，而应是从人类本质论分化出来的认识论、驾驭论、价值论三个领域的联结。认识论思考存在的真如何推移到认识的真，克服谬与愚；驾驭论思考目的的善如何推移到行为的善，克服拙与害；价值论把这两个领域的成果综合在一起，思考对于现实中的价值的肯定或否定应当如何回答，才不致否定真善美肯定假恶丑，如何培育敏锐准确的审美能力以支持宏伟精巧的立美创造。这三者的联结，才是音乐美学的哲学基础。在这样的哲学基础上建立美学理论，艺术可以界定为人类审美意识的物态化、对象化，而音乐则是人类审美意识在音响客体中的对象化。②

罗小平继第一届读书会上提出"音乐美学的建构应以马克思人本哲学为出发点，以唯物辩证法为指导"之后，1993年，她又在《再谈音乐美学的哲学基础》一文中指出："马克思主义的价值论，为音乐美学的研究提出了较切实、具体的研究基点"，"马克思的价值观准确地把握着产生价值关系的主客体条件、相互联系及矛盾双方的主导方面——人的作用。体现了马克思主义哲学以人为本的特色"，"如今，马克思主义价值论经过不断地丰富发展，已成为较完整的理论。它与构成哲学领域的其他方面，形成一种互相作用的动态结构；这就是以辩证唯物主义为指导，以社会实践为基础，以认识论为前提，以人的价值的实现——人类的全面而自由的发展为目标"。"只有运用马克思主义价值观来研究音乐实践的现象，才能从历史发展的宏观上，从全人类里需求的整体上，来把握音乐发展的方向……而选择的高度就是马克思主义价值观的最高目标——有利于的全面而自由的发展。"③〔按：关于价值论，1986年王次炤

---

① 王次炤. 音乐美学在新文艺思潮面前的思考[J]. 人民音乐，1987(2)：5.

② 赵宋光. 关于音乐美学的哲学基础、对象、方法的几点思考[J]. 中国音乐学，1991(4)：66－69.

③ 罗小平. 再谈音乐美学的哲学基础[J]. 星海音乐学院学报，1993(3、4)：34－38.

曾在《价值论的音乐美学探讨》一文中，从价值论的角度对音乐的本质进行过具有一定理论水平的分析。① 此外，蒋一民在他的《音乐美学》(1991)一书中也谈道：音乐美学研究的终极目标，即"音乐是什么?"但是，"音乐是什么"的问题实际上是一个价值论的问题 ②〕。

1994年，茅原发表了题为《马克思的哲学对音乐美学的启示》(上、中、下)的长篇论文。他再次强调："只讨论认识论是解决不了音乐美学问题的，但认识论却是非解决不可的问题。我不赞成某些理论派别根本不考虑认识论的做法，他们的认识论终究是要在理论中表现出来的。认识论是哲学美学的基础、即使人们想回避它也是回避不了的"。他运用马克思主义哲学理论及其原理，从自然性与社会性、创造论、价值论等三方面对音乐美学中的一些根本性问题做了详尽而全面的论述。③

在1996年"淄博会议"的闭幕式上，作为会长，于润洋对1991～1996中国音乐美学学会的工作做了总结。他说：中国音乐美学学科如何能扎实地一步一步走向成熟，关键在于我们能不能逐步建设一支在学术上有良好素质的学科队伍。而在这支队伍应该有的四大特色和品格中，首先就应该有比较扎实的哲学—美学理论基础。他明确指出："虽然本世纪以来音乐美学的发展有摆脱一般哲学——美学而向具有试验性、实证性的艺术心理学等方向发展的趋势，但它毕竟离不开哲学——美学这个基础和前提的制约。不管你是否承认或意识到，作为一个艺术门类的美学是无法摆脱这种制约的，问题只是受什么样的哲学——美学的制约而已。缺乏哲学——美学的坚实根基，音乐美学的研究缺乏必须具备的理论出发点，理论上将处于无所适从的盲目境地。在哲学上我们提倡以马克思主义的辩证——历史唯物主义作为我们学术研究的哲学基础。与形形色色伪哲学理论相比，它最清晰、最辩证、最有理论的和历史的说服力。在当代西方的理论界已经越来越关注它的时候，我们就更不应该在尚未弄清它的内涵和价值时，便将它作为一种过时的东西轻率地加以否定。这种理论上趋于时尚的盲目性，无疑将会为我们的学术研究造成损害。"④

① 王次炤.价值论的音乐美学探讨[J].音乐研究，1986(2)：18—30.

② 蒋一民.音乐美学[M].北京：人民出版社，1991：17.

③ 茅原.马克思的哲学对音乐美学的启示[J].南京艺术学院学报：音乐与表演版，1994(3)(上)、1994(4)(中)、1995(1)(下).

④ 于润洋.1991～1996音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望[J].南京艺术学院学报：音乐与表演版，1996(3)：6—7.

20世纪以来，一代代音乐美学家，在各自的研究方向里孜孜不倦地探索和思考着音乐本质、音乐审美、音乐存在、音乐思想、音乐哲学等重大问题。21世纪即将到来之际，以音乐美学为理论基点，立足世纪转换之当下，针对贯穿世纪发展的中西音乐文化关系进行回望与前瞻并具体通过创作、表演、理论、教育等路径切入。我国的音乐美学学科又将“以美学的视角介人中国的社会音乐生活与音乐事业的发展”为该学科在新世纪中的使命提出，并以此为主题，在兰州召开了第六届全国音乐美学学术研讨会。与5年前的“淄博会议”一样，于润洋会长在“兰州会议”闭幕式上，再次殷切地向音乐美学学会全体会员提出：

在坚实的理论立足点上，批判地吸收和借鉴古今中外音乐美学思想中的一切精华，为我所用，并在这个基础上逐渐形成中国自己的学派。这就需要我们对这些思想遗产进行认真、扎实、深入研究和清理，这个过程中，应该强调对马克思主义基本原理和方法的深入探索和运用。①

毫无疑问，马克思主义哲学及其辩证唯物主义和历史唯物主义，不仅一直都是指导现代中国革命事业的理论基础，同样也是现代中国学术领域高扬的一面理论旗帜。近一个世纪以来，政治家与学者从各自不同的角度学习、理解着马克思主义哲学，同时又在各自的具体实践中深化与更新着对马克思主义的认识。在某种意义上，马克思主义的中国化与西方音乐及其学术研究的中国化也有着相同的规律与特征。知识分子博览群书，学贯中西，且对于学术与真理执著探求的特殊秉性以及从不人云亦云的独特品格，使他们既有对于马克思主义矢志不渝的追求与信念，又有从不排斥对于其他哲学思潮的涉猎与研究。很少有政治家能像知识分子学者那样，对古今中外哲学先贤的思想学说有如此透彻的把握和了解，甚至能将各种思想学说诞生与发展的来龙去脉历史地、逻辑地娓娓道来，如数家珍，且具有不随波逐流的“独立之精神，自由之思想”。②

笔者以为，这就是中国学者，中国学派！

---

① 于润洋. 1996－2000音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，2001(1)：6.

② 陈寅恪. 清华大学王观堂先生纪念碑铭[C]. 王静安先生遗书. 赵万里、王国华合编. 上海：上海古籍出版社，1983.

第五章　由他律与自律兼及形式与内容

1978年，汉斯立克《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》中译本第一版出版，但书中关于“情感表现不是音乐的内容”、[1]“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美”、[2]“音乐的内容就是乐音的运动形式”、[3]“音乐在自然界中没有范本，它也不说出概念性的内容……音乐只能作为音乐来领会，只能通过音乐自己来理解，只能从它本身来欣赏”、[4]“音乐美学的科学发展最大的障碍，是人们过分重视音乐在情感上的影响”[5]等学说的提出，却“一石激起千层浪”。表面上看，这些学说似乎仅仅是音乐美学领域关于他律论与自律论的学术之争，但事实上，更重要的是，它直接挑战，甚至动摇我们长期以来坚持的反映论情感美学及其更为深刻的一系列带有根本性的重大理论问题。

第一节　他律与自律

毫不夸张地说，西方音乐美学史上的任何一种学说或观念，都能从西方哲学的思想库中找到其哲学基础与思想渊源。如果说，“他律”与“自律”作为西方音乐美学的一种哲学理论分野为我们所知的话，那么，需要指出的是，无论是以舒曼、柏辽兹(Hector Berlioz，1803～1869)或李斯特为代表的他律论音乐美学，还是以汉斯立克(Eduard Hanslick，

① 汉斯立克著，杨业治译．论音乐的美——音乐美学的修改刍议[M]．北京：人民音乐出版社，1980：27.

② 同上，49.

③ 同上，50.

④ 同上，51.

⑤ 同上，85.

1825～1904)为代表的自律论音乐美学的学说与思想都绝不是孤立的，相反，也同样可以在西方哲学历史中找到其根源。为此，不妨让我们首先从西方音乐美学的理论基础与理论前提进行一些溯流探源，同时，兼及对我国1980～2000年期间在西方音乐美学研究中的成果，以及存在问题做一些简要的回顾。

迄今为止，关于西方音乐美学的文献仍以德文为最多，很多英文著作均从德文原著转译而来。这明显地说明了音乐美学与德国民族缜密、思辨的哲学传统与哲学品格有着十分密切的关系。如果说，“他律”和“自律”首先涉及到的是音乐美学的核心问题，即“音乐是什么”的话，那么，追问“音乐是什么”的认识论基础，则源于西方哲学对主体(subject)与客体(object)关系的认识。

主体与客体是认识论的一对基本范畴，前者是实践活动和认识活动的承担者；后者是主体实践活动和认识活动指向的对象。主体的意识包括关于对象的意识和主体的自我意识，客体是客观的现实存在物。因此，客体是被历史地规定着的，没有进入主体对象性活动领域的客观存在事物，并不具备客体的规定性。主体的能动性在于认识客体，但是，是否能把客体始终置于主体的控制之中，首先取决于是否能从哲学上将主体与客体进行分离。主体与客体的分离既是思维与存在的哲学问题，同样也关系到学术研究，特别是哲学研究与音乐美学研究等这些具有抽象性、思辨性学术品格的学科是否具有深度的问题。

毋庸讳言，如果说西方音乐美学被我们关注始自汉斯立克《论音乐的美》自律论音乐美学及其相关论点的话，我们也许应该同时反省的是，对于在音乐史上占据绝对优势的他律论音乐美学，我们似乎因司空见惯而疏于认真研究。但如前所述，西方音乐美学史上的任何一种学说或观念，都能从西方哲学的思想库中找到其理论基础与历史渊源一样，他律论音乐美学与瓦肯罗德(Wilhelm Heinrich Wackenroder，1773～1801)、谢林(Friedrich Wilhelm Josephvon Schelling，1775～1854)以及黑格尔等直接相关。当代意大利音乐美学家恩里科·福比尼(Enrico Fubini，1935～)就曾说过：在浪漫主义的曙光即将来临的时候，瓦肯罗德为其提供了最初的思想蓝图；[①]而谢林首先将音乐归属为“描绘”的艺术，并

① 恩里科·福比尼著，修子建译.西方音乐美学史[M].长沙：湖南文艺出版社，2005：208.

表现着“艺术世界真实的样子”，为浪漫主义给予了理论支持；[1]黑格尔更为严密的哲学体系在将艺术划分为象征性艺术、古典主义艺术、浪漫主义艺术等三个阶段后，又为浪漫主义再次提供了哲学上更为坚实的依据。[2]而自律论音乐美学则又与康德、赫尔巴特等哲学家及其思想有关。

福比尼指出：

在汉斯立克那里，我们可以发现技术人员那样的简明、学者的那种分析的客观性以及人们用来处理明晰界定的问题时所使用的精确术语。但是，汉斯立克这种新的态度不能完全归功于他的专业特征，因为他的专业性只是仅仅开始如此地表现出来：它更应当归功于文化和哲学上面的训练。

在他1854年《论音乐的美》(*Vom Musikalisch-Schönen*)的论文后面的一个详细考察，揭示了其两个主要的影响者：最明显的一个是赫尔巴特[3]的哲学；而比较不明显但也许更重要的是康德的《判断力批判》。[4]

真正读过康德的人都能真切地感受到，他的著作虽然十分晦涩，但他的思想与理论却又非常严谨而清晰。如果说康德是近代美学之父，那么此话亦可解为美学自康德的出现，人们关于美的思维才更好更自由地把握住了主体与客体。简要而广义地说，他在《纯粹理性批判》(1781)、《实践理性批判》(1788)、《判断力批判》(1790)三大批判中，着力强调的核心问题是：理智的严格性与效用的原则。而《判断力批判》则从四个方面对美和审美判断力进行考察和精辟而严谨的分析：

1. 美是主观的、无利害的快感。针对经验主义混淆美感和快感的界限，提出“为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力(也许是与知性结合着的)而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的(审美的)，我们把这种判断理解为其规定根据

---

[1] 恩里科·福比尼著，修子建译.西方音乐美学史[M].长沙：湖南文艺出版社，2005：212.
[2] 同上，214.
[3] 赫尔巴特(Johann Friedrich Herbart，1776～1841)。——笔者注
[4] 恩里科·福比尼著，修子建译.西方音乐美学史[M].长沙：湖南文艺出版社，2005：271.

只能是主观的”。①

2. 审美判断不借助概念而且具有普遍性。由于审美判断不涉及个人利害，因此凡是美的对象必定是普遍令人愉快的。审美判断具有一种普遍的可传达性，它不依靠对象，也不依靠逻辑推理，而是建立在人类的“共通感”(sensus communis——译者原注)的基础之上。“美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的”②。

3. 审美判断没有目的又有合目的性。审美判断不涉及利害和概念，也不带任何目的的考虑，既不考虑对象的性质(无内在目的)，也不考虑对象的用途(无外在目的)。但是，在审美时，主体的想象力和理解力的和谐自由的活动与客体对象的形式，两者之间是互相吻合的，仿佛有某种意志的安排，从而达到了主观欣赏的目的，又是合目的性的。这既是形式的合目的性，也是主观的合目的性。“一切目的如果被看做愉悦的根据，就总是带有某种利害，作为判断愉快对象的规定根据。所以没有任何主观目的可以作为鉴赏判断的根据。但也没有任何客观目的的表象，亦即对象本身按照目的关联原则的可能性的表象，因而没有任何善的概念，可以规定鉴赏判断；因为它是审美判断而不是认识判断，所以它不涉及对象性状的以及对象通过这个那个原因的内在或外在可能性的任何概念，而只涉及表象力相互之间在它们被一个表象规定时的关系”③。

4. 审美判断不但有可能性、现实性，而且也具有必然性。审美对象必然引起审美快感，二者之间有着必然的联系。审美判断既然是普遍和合目的的，所以就是必然的。这种必然性和概念无关，不是逻辑的必然性。“在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的必然性是一种主观必然性，它在某种共通感的前提之下被表象为客观的”④。

诚然，康德既不是艺术家，也不是音乐家，关于音乐本质的论证与结论也完全是从他的哲学体系中，亦即主、客体分离的思辨与推理中得出：“花朵是自由的自然美。一朵花应当是一种什么东西，除了植物学家之外任何其他人是很难知道的；就连这位认识到花是植物的受精器官的植物学家，当他通过鉴赏来对此作判断时，他也决不会考虑到这一自然目

---

① 康德著，邓晓芒译，杨祖陶校. 判断力批判[M]. 北京：人民出版社，2002：37－38.

② 同上，46.

③ 同上，56.

④ 同上，76.

的……美不应归于任何按照概念在其目的上被规定了的对象，而是自由地自身使人喜欢……自身并没有什么含义：它们不表示什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。我们也可以把人们称之为（无标题的）幻想曲的那些东西、甚至把全部无词的音乐都归入这类型。"[1]而成书足足晚康德完成《判断力批判》64年的汉斯立克《论音乐的美》中的"音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快"[2]，并得出"音乐的内容就是乐音的运动形式"的结论[3]与康德何其相似！

如果说，康德在《纯粹理性批判》与《实践理性批判》中论证了自然秩序和道德秩序的话，那么，《判断力批判》的目的则是对自然和道德秩序的协调。在他的笔下，美学史上此前诸如：美、美感、崇高、艺术、天才等莫衷一是的种种经验性描述被一一排除，并直接深入到人的思维和先验能力本身，获得了一种崭新的，有的甚至是我们至今也难以逾越的洞见与精辟。亦难怪梁启超1903年在《新民丛刊》上发表《近世第一大哲康德之学说》一文中说："康德者，非德国人，而世界之人也；非18世纪之人，而百世之人也。"[4]

汉斯立克对浪漫主义音乐崇尚感情，甚至滥用感情，同时又是既主观，又缺乏科学依据的感情美学发起理论挑战和批判时（1854），浪漫主义音乐美学还占有绝对优势，尤其是具有感情美学权威性的音乐评论仍处于主导地位——舒曼虽于1856年去世，但他的音乐评论活动1854年时仍在继续；51岁的柏辽兹及其音乐评论也正值高峰；李斯特著名的《格鲁克的〈奥菲欧〉》、《舒伯特的〈阿尔封索和爱斯特雷拉〉》两篇重要音乐评论也正好发表于1854年。[5]然而，年仅29岁的汉斯立克不仅没有畏惧权威，甚至，他还在《论音乐的美》中，将其对浪漫主义音乐感情美学

① 康德著，邓晓芒译，杨祖陶校．判断力批判[M]．北京：人民出版社，2002：65.

② 汉斯立克著，杨业治译．论音乐的美——音乐美学的修改刍议[M]．北京：人民音乐出版社，1980：49.

③ 同上，50.

④ 转引自俞金吾．从康德到马克思：千年之交的哲学沉思[M]．桂林：广西师范大学出版社，2004：80.

⑤ 详见俞人豪编译．李斯特音乐文选[M]．北京，人民音乐出版社，2003.

批判的理论矛头直接指向19世纪以来的多位颇有影响的理论家。

"批判"(critique)在西方学术传统中，向来不是一个贬义词，它具有"讨论"、"质疑"，与"超越"的含义，更多的则是知识分子的一种学术精神，并以此作为判断知识分子是否真正具有知识分子独特品格的依据。被西方学术界誉为百科全书式博大精深，但却又充满歧义，甚至相互抵牾的当代德国学者马克斯·韦伯(Max Weber，1864～1920)20世纪初在慕尼黑大学著名的《学术作为一种志业》的讲演中曾说过："在学术园地里，我们每个人都知道，我们所成就的，在十、二十、五十年内就会过时。这是学术研究必须面对的命运，或者说，这正是学术工作的意义……在学术工作上，每一次'完满'，意思就是'新问题'的提出；学术工作要求被'超越'，要求过时。"① 卡尔·波普尔也曾在他的《猜想与反驳——科学知识的增长》一书中说道："如果没有一个可能是不合理的猜测和大胆的猜想或假说作为依照，就不会有一个科学的批判思维阶段。"②

事实上，批判就是对已有成就的超越，它以占有为前提，任何人不可能超越他不曾占有的成就而创造新的成就。

一个多世纪以来，《论音乐的美》已前后被世界多种文字翻译、再版数十次，无论西方，还是东方，音乐美学凡涉及形式与感情的问题、音乐的内容问题、音乐的表现问题、音乐的审美特征问题等等，都与汉斯立克及其学说有着密切联系。诚如当代美国著名音乐哲学家彼得·凯维(Peter kivy，1934～　，又译"基维")所说："不在于他是一位音乐美学的历史人物，而是他的专题论文仍然处于所有教学和思考音乐哲学的核心问题，在那里令人烦恼的音乐与情感的关系问题正被考虑。汉斯立克仍然很像一个'活着的'人物，无论是被维护还是被驳斥，在这个领域中，任何严肃的工作者，都不可避免地要以某种方式与他打交道。"③

1981年，于润洋以题为《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》为名的长篇论文，率先对汉斯立克及其学说进行了批判。文章史论结合，内容丰富，写作严谨规范，并从西方近代音乐美

① 韦伯著，钱永祥、林振贤、罗久蓉、简惠美、梁其姿、顾忠华译. 学术与政治[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2004：166.

② 卡尔·波普尔著，傅季重等译. 猜想与反驳——科学知识的增长[M]. 上海译文出版社，1986：475.

③ Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition. Easay in the Philosophy of Music* [M]. New York: Cambridge University press, 1991: 6. 转引自何乾三. 音乐的情感初探——再读汉斯立克的《论音乐的美》[J]. 中国音乐学，1995(3)：64.

学中的他律、自律概念及其历史渊源、音乐的本质、音乐的审美感受和音乐的社会功能三个方面展开(以下简称“于文”)。

“于文”指出：由于汉斯立克自律美学在音乐本质的认识上存在着一系列问题，因此，我们与汉斯立克的主要分歧是：

1. 哲学认识论方面的分歧

(1) 唯心主义的错误命题：精神现象是不依赖于物质的独立的本体，它只能来源于人类心灵的自由创造。存在于音乐中的“精神内涵”(亦即创造形式的“幻想力”)既不是情感也不是思想，因为情感和思想根本不能体现于音乐之中。

(2) 马克思主义哲学认识论的根本立场：音乐中所体现的精神内容，作为一种人类意识，它根本不可能是不依赖客观存在(自然、社会)而独立存在的本源性的东西。它只能是客观存在的一种反映，只能是外在事物在人类头脑中产生的主观映象。

2. 关于音乐的内容

(1) 汉斯立克不承认音乐可以表现情感，否定音乐的情感内容：

情感的内容应包含着概念的核心，它只能通过概念才能予以说明，而音乐不能重现概念，因此音乐不能表达情感。音乐中所谓的情感内容本身是不确定的，而内容应该是确定的，不能把不确定的、有多种解释的东西称做音乐。

(2) 我们不仅认为音乐能够表达情感，而且认为音乐的内容主要是情感内容：

音乐可以表现作曲家在一定思想观念基础上产生的对客观现实的复杂丰富的情感反应。虽然音乐难以直接体现概念、判断、推论等抽象的概念性内容，以直接诉说人的理性世界，但却可以体现感性的、具体的感情内容，以诉诸人的感情世界。音乐的感情内容既是确定的，又是不确定的。作曲家在音乐作品中表现的情感本身不是凭空、随意产生的。它只能是具有特定世界观和生活经历的人对特定事物(社会、现实)的心理反应的产物。

综上，“于文”认为，音乐绝非如汉斯立克所说是自律的，而是现实的反映，而这个反映是以情感为中介的。也就是说，这种反映的特点在于它并不提供具体对象的映象，而是体现对象在主体身上所引起的种种复杂丰富的心理反应和体验。

3. 音乐中形式与内容的关系

"于文"指出，对于汉斯立克来说，形式与内容的问题似乎根本不存在，因为在自律美学中这二者不过是同一个东西。但我们认为，音乐与其他事物一样，内容和形式是不能随意混淆的，它们是既对立又统一的两个方面。音乐的内容主要是体现在音乐中的人对特定事物的感情反应，音乐的形式主要是体现这种感情反应的音响手段。二者是相辅相成、互为条件。没有音乐的内容就谈不到用来体现内容的形式，没有音乐的形式，音乐的内容就无从体现。

于润洋指出，音乐中内容与形式的关系问题涉及到音乐美学和音乐史学中一个极其重要的问题：推动音乐艺术不断发展的内在原因或动力究竟是什么？从自律论的观念来看，只有作曲家的幻想力的发展、亦即作曲家内在的创造精神自身的发展才是音乐艺术发展的内在原因和动力。但在我们看来情况并不是这样。事物发展的根本原因不在事物的外部而在事物的内部，在于事物内部的矛盾性。音乐中的内容和形式之间的矛盾性，二者之间的互相依赖和互相斗争，正是从内部推动着音乐自身不断发展的原因和动力。音乐的内容是一个比较活跃的、易变的因素，它随着社会现实和人类精神生活的发展而不断地变化。这变化推动着音乐形式发生相应的变革。而这形式的变革又反转过来促进内容的深化。音乐中的各种矛盾运动是绝对的，它贯穿在音乐历史发展过程的始终。贝多芬音乐的创新不能只从他创造音乐形式的幻想力的丰富中得到最终的解释。更深刻的原因只能到 19 世纪初叶欧洲社会生活的巨大变动，它为贝多芬音乐的内容提供的广阔的新天地，以及这种新内容力图突破旧形式的束缚从而发生的新变革之中去找寻。每当新的内容导致了旧形式的变革，通过新形式的创造达到了二者之间的新的平衡，音乐艺术就向前发展了一步。正是这种音乐内部的矛盾运动推动着西方音乐以早期中世纪粗陋的二声部奥尔加农发展到 19 世纪贝多芬的交响曲和瓦格纳的歌剧。这也正充分说明了客观存在的社会现实如何从外部决定着音乐本身。因为没有社会现实生活的变革也就谈不到音乐内容的变革，也就谈不到推动音乐自身不断向前发展的内容形式之间的矛盾运动，音乐也就失去了生命。

4. 什么是音乐美?

对于自律美学来说，音乐美也就是音乐的形式美。汉斯立克认为音

乐美绝不需要任何外来的内容，而把它限制在纯粹感性的外在形式的范围之内，强调“美仅仅在形式”。

我们并不否认音乐中的形式美，而且我们还认为，由于形式因素在音乐中有更大的相对独立性，因而形式美的问题在音乐中比在文学、戏剧等艺术中就更为突出。然而，它毕竟不是音乐美的全部。就音乐本身的客观属性来讲，音乐美只能是深刻丰富的思想感情内容同与之相适应的、富于独创性的音乐形式的高度统一。二者缺一不可，否则就不能构成音乐美存在的客观条件。

音乐的美，从根本上看是一种客观存在。但是，音乐的美毕竟不同于自然美：音乐不是自然界的一个客体，而是一种精神产品，是现实通过艺术家心灵折射的一种主观映象，因此它本身具有很高的主观性。在探讨这样一种本身高主观化的精神产品的美时，是无法完全排除欣赏者主体的因素的。没有作为感受音乐美的主体的听众，而只强调音乐美不以人的意志为转移的客观性，这似乎是难以理解的。在我们看来，音乐美的标准并不像汉斯立克所说是“始终的”，“不变的客观事实”，它与主体的精神发展，与人的主观审美意识的发展、审美习惯的变化等有着密切的联系。此外，音乐美是一种客观存在，但它对于欣赏者主体来说，是否能成为现实的存在，这在很大程度上还要取决于欣赏者主体的主观因素。①

继“于文”发表之后，茅原于 1982 年也发表了他名为《略论汉斯立克〈论音乐的美〉》的论文，与“于文”相比，茅原颇为犀利、辛辣，其理论锋芒与汉斯立克著作中的三种论点针锋相对（以下简称“茅文”）。

1. 音乐在现实生活中，无范本、无对象，音乐产生于作曲家的幻想，它是“非人间”所有。假如自然界中不是已先有范本的话，画家一草一木都画不出来。

“茅文”指出，汉斯立克的以上论点是一个带有根本性质的现实生活与音乐艺术的关系问题。但是，不来源于现实生活的思维是根本不存在的。且不说形象思维，就说抽象思维吧，什么是 X 呢？它是一个未知数，也许是一、二、三，也许是别的数，现实生活中有什么一、二、三呢？只有一、二、三个人，一、二、三棵树等等，人们把无数具体的原型加以抽象

① 于润洋. 对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》[J]. 音乐研究，1981(4)：17－40.

化，得到了一、二、三的数的概念。为了从纯粹的状态中研究这些关系，于是用 ABC……XYZ 去代表它们。这说明原型是存在的；原型与原型在思维中的反映不能等同。二者的关系在于又相联系又相区别，如果不容许抽象思维的加工引起的映象的变化，那当然就取消了数学。因此，不管是形象思维还是抽象思维，一切思维都是物质的客观存在的反映的观点无疑是正确的。没有生活中的哭泣，就没有《江河水》那样极度悲痛的音乐；没有生活中的叹息，就没有柴科夫斯基所特别擅用的叹息音调；没有大声斥责和拍案而起，就没有音乐中愤怒的敲击和呼喊；没有生活中的讥讽，就没有李斯特、普罗柯菲耶夫(Sergei Prokofiev，1891～1953)的嘲笑音调；不是生活中的疑问口气把声音悬挂起来，也不会出现器乐音乐中的询问音调；没有走路的步伐，就不会有进行曲；没有生的喧嚣和死的寂静，就不会有音乐中的高度活跃和以长时间渐弱所表示的死亡音调；没有人的声带的各种特殊的音色，也就没有在音乐中以音色来区别人物形象的习惯性手段。事实证明，音乐家不是从头创造一切，而是从现实生活中汲取了丰富的矿藏、原料，经过头脑的加工，才形成音乐艺术，不管这个过程如何曲折复杂，音乐不是无源之水，无本之木，它深深植根于现实生活之中。音乐以现实生活为源泉，包括音乐的内容以现实生活为源泉，和音乐的表现手段(即所谓音乐语言)也以现实生活为源泉两个方面。原型问题是音乐可否被理解的前提，如果音乐与现实生活没有这种联系，一切从头创造，那么音乐就成为纯主观的无法理解的东西了。

2. 音乐的内容必须是能确定的东西。在音乐作品中，能确定的只有形式美本身，其他都是绝对不确定的。不确定的感受本身不能成为内容，它只能表现情感的力度。音乐能摹仿物理运动的下列方面：快、慢、强、弱、升、降。但运动只是情感的一种属性，一个方面，而不是情感本身。

针对汉斯立克的以上论点，"茅文"坚持了作者自 50 年代末以来的一贯看法，即，音乐的确定性只是相对的，在相对的确定性制约之下，存在着相对的不确定性。[①]情感与思想分不开，思想与概念、语言分不开，

① 有关于此，详见茅原、郑桦、武俊达. 再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题[J]. 音乐研究，1959(5)；茅原. 音乐的确定性与不确定性[J]. 音乐论丛：第 2 辑. 1963，以及茅原. 试谈嵇康的音乐思想[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1980(2)。——笔者注

这是无须怀疑的。音乐中的情感状态是与形式美结合在一起，而情感中是包含着判断的（肯定、否定、美化、丑化，都是表明一定判断的态度）。在音乐形象的展开过程中，对比并置或矛盾冲突的各个方面，在不同阶段上，孰占优势，孰居劣势？开始如何？后来如何？就是揭示思想内容的过程。音乐被认识，并不像文学那样，从语言（它包含概念）了解到形象并且接触到情感的感染，而是走着另一条路，首先，听众受到形式美的吸引，同时感受其情感状态，自觉或不自觉地接受或拒绝接受情感中包含的判断，从而发生思想影响。情感中包含的判断，具有审美的直观性质，逻辑的判断具有抽象的概念性质，二者有所区别，但从情感的感染中获得的判断，却能借助于逻辑思维的帮助而发生趋向于概念的运动。

3. 真正的音乐欣赏应该是单纯欣赏音乐的形式美，形式美是音乐对人类需求的唯一回答。作为病理的激动状态的对立面，我们提出的是对音乐作品的有意识的纯粹观照。静观的听法是唯一艺术性的，真正听音乐的方式；与之对立的是野蛮人粗暴的激情和音乐狂热者炽烈的激情，二者属于一类。（由于音乐与其他艺术的结合）音乐成为所有艺术的不可缺少的顺从伴侣，为了教育、政治和其他目的而使用的手段，它什么都是，但就不是独立的艺术。

"茅文"指出，社会功能，社会作用，是一个意思，都是说的音乐对社会所发生的实际效果。研究这个问题，只能根据客观事实，而不能根据自我感觉。醉汉说自己没醉，他其实只是自我感觉没醉，受了音乐很深的影响而自我感觉没受影响的人，很有点像这种醉汉。当然，对于音乐的这种影响，有人接受，有人抵制，内因还是根据。我们不夸大音乐的作用，也不能低估音乐的作用。特别是声乐、歌剧等易为听众接受的作品，如《义勇军进行曲》、《国际歌》、《马赛曲》、《白毛女》、《黄河大合唱》等作品的巨大威力是历史已经证实了的。这就是音乐的另一社会功能——教育作用（包括正反两方面的含意，可能是正面教育，也可能是反面教育，属于内容范畴的审美作用）。我把趣味熏染、情感同化、陶冶性情、为政治服务、为生产服务等等都归入这一项中，因为一个人的思想感情、道德情操与人生观是不可分割的一个整体，每个人当然会有自己的个性，但是，一个人对待重大问题的态度，最终还是决定于他为什么而活着。

个人的美感是否正确地反映了美？要看其是否符合一定社会的、时

代的、作为类存在的人的美感,因为不是个人的而是社会的实践,才是检验感性知觉正确与否的标准。音乐的形式美,被社会实践证明,确实属于美的范畴,它是人类劳动的结晶和智慧的体现。《大刀歌》我们认为是美的,日本侵略者认为不美;《白毛女》我们认为是美的,地主阶级认为不美,这里的美和不美,受到了利害关系、善恶的干预。对这一阶级是善的,对其敌对阶级就是恶。关于内容美,就是内容有益于人民身心健康、具有推动社会进步的意义。康德在发现"美"与"善"的区别时,只承认"纯粹美"即形式美,认为美不涉及任何利害计较;在发现美与善的交错关系时又承认"依存美"即内容美,美又涉及利害计较了。这样形成了二律背反的两个命题:美不涉及任何利害计较;美涉及利害计较。汉斯立克走着同样的路,在发现内容与形式的区别时,断言音乐不能反映现实,在发现内容与形式的联系时,断言形式等于内容。

音乐美学的首要问题——音乐与现实的关系问题,正是在音乐范畴内的思维与存在的关系问题。在哲学上承认思维是存在的反映,在美学上就表现为承认音乐是现实的反映,这就是唯物论;在哲学上否认思维是存在的反映,在美学上就表现为否认音乐是现实的反映,就是贝克莱[①]式的主观唯心论。以机械的绝对的形而上学的观点来考察音乐现象,通过为不可知论服务的二律背反,走向主观唯心论,这就是我们从《论音乐的美》一书中所看到的一条思维途径。[②]

其实,80年代初,与于润洋、茅原上述对汉斯立克批判与反对的立场相反的另一种学术观点,也许可以以汪申申、杨琦为代表,只不过与于、茅引经据典、史论兼备的行文风格相比,汪、杨思想、理论的锐度以及思辨逻辑等都略显微弱。

在1982年的南昌会议上,汪申申提交了他的一篇题为《一本被"歪曲""误解"了一百多年的小册子——汉斯立克〈论音乐的美〉读书笔记》的论文(以下简称"汪文")。

"汪文"首先指出,自从20世纪20、30年代苏联开展大反西方"形形色色的形式主义艺术"的运动以来,汉斯立克受到了猛烈的批判。他的著作被说成是"肤浅的、矛盾百出的、哲学上外行的著作",是"唯心主义

---

① 贝克莱(George Berkeley,1685~1753),18世纪英国哲学家、西方近代唯心主义哲学的代表人物。——笔者注

② 茅原.略论汉斯立克的《论音乐的美》[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1982(4):90—100.

的老生常谈"，"音乐欣赏的关门主义"，总之，是"反动的形式主义"，"危害极大"。①在我国，由于受苏联音乐界的影响，尽管很多人并没有见过他的这本书，也一直把汉斯立克作为一个形式主义的代表而加以批判，采取了根本否定的态度。

实际上，许多批判者并不一定读懂了他的这本小册子。我们只要稍微认真地读一下，就会发现，这本小册子不仅在当时，就是在现在也还是有许多可取之处的。其中有些观点，比起那些批判者的似是而非的庸俗社会学观点，应该说，更接近真理。

紧接着"汪文"围绕汉斯立克学说，并从"'情感的表现'不是音乐的内容"、"音乐的内容就是乐音的运动形式"、"我们把音乐的美基本上放在形式中"等三个方面做了颇有新意的解读。

1. 关于"'情感的表现'不是音乐的内容"

对此，"汪文"将其归纳为：

(1) 音乐与情感是有着某些密切的联系的。但情感既不能称做音乐的内容，也不能称做形式，而是实际上产生的效果。

(2) 音乐作品是有思想情感的人所创作的，因此必然打上情感的烙印；但情感的表露，必须限制在乐音活动所允许的范围内，即只能通过乐音的各种运动形式表达出来。

(3) 表现确定的情感完全不是音乐艺术的职能。音乐只能通过乐音本身对人神经系统的刺激来激化人们原已存在于心中的各种情感。

(4) 美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据的；音乐的规律，即音乐审美活动的基础，却不能从感情的申诉中引出，而必须求诸乐音的运动形式。

2. 关于"音乐的内容就是乐音的运动形式"

"汪文"称，长期以来，汉斯立克关于"音乐的内容就是乐音的运动形式"一语，成为了我们将其判定为宣扬形式主义的铁证。但实际上，汉斯立克在某种程度上却是反对形式主义的。作者通过对《论音乐的美》中"幻想力"(Phantasie)、"观念"(Idee)、"内容"(Inhalt)、"形式"(Form)等使用率较高的术语及其概念、内涵的分析之后，认为汉斯立克"音乐的内

① 汪文此处引文虽未注明出处，但与之相似的言论在前苏联音乐美学家克列姆辽夫的著作中亦能见到。参见〔前苏联〕克列姆辽夫著，吴启元、虞承中译．音乐美学问题概论[M]．北京：音乐出版社，1959：113—116．——笔者注

容就是乐音的运动形式”的原意应做如下理解：

(1) 在音乐家的幻想力中存在着一种“活的观念”，这是一种具体的概念，属于音乐本身的范畴，它体现为乐音的运动。

(2) 音乐家的创造精神使幻想力中的这种观念变成了具体的音乐，即“纯粹的形式”，或者说塑造成形象。这种“形式”或“形象”具体说来就是乐音的组合排列，相互关系。

(3) 所以，乐音运动既是音乐的内容，也是音乐的形式。

(4) 所以，“音乐的内容就是乐音的运动形式”。

“汪文”强调，我们对于汉斯立克的“音乐的内容就是乐音的运动形式”这句话，绝不能简单地用“形式主义”的帽子一扣就完事了。这里面有着很丰富的内涵，还需要我们进一步加以研究。比起其他艺术来，音乐在内容与形式这个问题上确实是比较特殊的，历来美学家和音乐美学们的论述似乎都未能令人满意。认真地挖掘汉斯立克在这个问题上的见解中的某些合理因素，也许会使音乐美学的研究有所突破。

3. 关于“我们把音乐的美基本上放在形式中”

毕竟，什么是音乐的美，是《论音乐的美》中论述的核心议题。尽管汉斯立克曾得出了“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”，“一个独立而单纯的主题在我们的审美感受中直接地显示了自己的美，对这种直接的现象，没有其他解释，至多说它具有内在的适合性和各部分之间的和谐性，此外没有什么外来的东西了”结论，但对于用以支撑这一结论的某些论据和论点，“汪文”实事求是地既肯定了汉斯立克学说中有价值的部分，同时也指出了其中的一些理论漏洞。他说：汉斯立克错误地否认“艺术史”与“纯粹审美范围”之间的密切联系，抛开作曲家的个人情况与历史背景来孤立地谈作品，这就无法解释他自己所说的“没有一种艺术，像音乐那样快地用旧了许多形式”，某些作品只是“过去一度是美的”这些现象的原因了。汉斯立克在这个问题上的失误证明他基本上还是个历史唯心主义者。

“汪文”最后指出，《论音乐的美》这本小册子中接触到的一些美学基本问题(如美的本质、美与美感的关系、审美判断的过程等)，即使是到了今天，也还没有完全解决，因此我们也不能苛求汉斯立克在一百多年前就能得出正确的答案。但是，汉斯立克在这本小册子中所提出的许多问

题，仍然是值得我们重视的；他的一些观点，尽管还存在着某种程度上的片面性，但仍然可以给我们以某种启发。批判地吸收前人音乐美学中的精华部分，建立起具有中国特色的音乐美学体系，是每一个音乐工作者尤其是音乐理论工作者义不容辞的使命，本文就是抱着这种目的写出的。[1]

1985 年漳州会议，杨琦也提交了他的参会论文《音乐美的哲学思考——读汉斯立克〈论音乐的美〉》，会后，他将该文正式发表在了我国颇具影响力的非音乐类核心刊物——《读书》(以下简称“杨文”)。

“杨文”指出，汉斯立克从音乐本体论出发来探讨音乐艺术的美学本质，提出了“自律论”。他响亮地喊出：“音乐只能作为音乐来领会，只能通过音乐自己来理解，只能从它本身来欣赏。”我认为他的出发点是正确的。我们不能拿与非音乐因素结合的歌曲、歌剧或舞剧来规定音乐的本质，也不能用音乐本身以外的东西来说明音乐的内容特征。比如说，一首歌曲的旋律可以配上几段内容不同的歌词，我们就无法拿其中某一段的具体内容来界定音乐的内容。又比如说，一首标题为“春天”的器乐曲，也不能说明这首乐曲的内容是春天的景色或作曲家对春天的感怀。况且，以“春天”作为标题的乐曲多得很，难道说这些不同形式与体裁的乐曲都是一样的内容吗?

“杨文”认为，汉斯立克关于“音乐美是一种独特的只有音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美。它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”的论断是一个正确的命题。音乐的美只能存在于音乐艺术的本身(乐音的艺术组合中)。汉斯立克始终抓住音乐不同于其他艺术所特有的特殊本质作为出发点来论证音乐艺术的美。音乐的特殊性取决于它所使用的特殊物质材料——乐音。在汉斯立克看来，音乐的原始要素是旋律、和声、节奏和音色，它们是表达乐思的原料，而“一个完整无遗地表现出来的乐思正是独立的美，本身就是目的，而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料”。所以，音乐不是再现性的艺术，它既不能体现概念性的内容，也不能再现或反映客观事物的形象。音乐艺术在客观世界没有范本。不管你承认或不承认，音乐艺术的这种“不可言说性”始终是存在着的。我们可以通过听觉感官接受到音乐的美，但却无

---

[1] 汪申申. 一本被“歪曲”“误解”了一百多年的小册子——汉斯立克《论音乐的美》读书笔记[J]. 黄钟，1988(1)：33－39.

法用概念性的语言来加以描述。文学和造型艺术的确是在现实中有范本,它们通过形象来再现客观现实的形象,我们可以从作品中看到(或感觉到)现实生活的图景。但是音乐艺术却不能做到这一点。如果硬要到音乐艺术中去寻找客观现实的对应物或等价物,那是徒劳的。他律论的主要弱点就在于此。

汉斯立克说:“优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗,追逐和遇合,飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快。”他也指出这种美的愉快与人的生理和心理有着密切的联系。这种只能心领神会的不可名状的“美的愉快”,正是音乐艺术特殊性的一种表现。音乐的艺术美不是客观事物的翻版,而是通过乐音的巧妙的组合这一极为曲折的途径来体现。法国著名艺术学家丹纳(Hippolyte Adolphe Taine,1823～1893)在他的《艺术哲学》中也认为建筑和音乐是不以模仿为出发点的艺术。我国美学家宗白华在其著《美学散步》中也有类似的看法:“建筑与音乐是抽象的形与音的组合,不含有自然真景的描绘。”俄罗斯伟大的作曲家柴科夫斯基对于这个问题曾有极精辟的论述。1872 年 11 月 18 日他在《俄罗斯新闻报》上写文章评论舒曼的《♭E 大调第三交响曲》时说:“这里最清楚地表现出音乐与建筑两种艺术之间惊人的雷同性,尽管从美学上讲,这两种艺术使用的材料和表现的形式是有区别的。……这两种艺术在重现美的物质手段上是如此对立,而在美学创作领域内却如此一致和雷同!”[①]请注意,柴科夫斯基并不是汉斯立克学说的信奉者。音乐美的这种不可言说性,德国诗人海涅的两句极为精彩的话可以作为最好的说明:“当语言停止的时候,音乐才开始。”

为了更清楚地阐明“音乐美”的概念,汉斯立克进一步从三个方面确定“音乐美”。

首先,他强调他所说的“音乐美”并不限于“古典”音乐。尽管我们在《论音乐的美》一书的字里行间中不难看出汉斯立克对古典音乐的偏爱,对巴赫、莫扎特、贝多芬的音乐作品的推崇,但他还是声称他并非偏爱古典而不爱“浪漫”音乐,他声称他所确定的“音乐美”对任何派别都有效。

其次,他认为“音乐美”与建筑式音乐不是同一事物,这种复调音型、

① 柴科夫斯基著,逸文译.柴科夫斯基论音乐创作[M].北京:人民音乐出版社,1984:113－114.——杨注

多声部结合的音乐只是音乐相关领域内的一小部分。

最后，汉斯立克指出，音乐美和数学不相干，和语言不相干。音乐美产生于幻想力的自由创造，不是数学所能计算的；而语言不过是一种达到表达目的的符号或手段，而音乐美本身就是目的，就是对象。

“内容和形式”在哲学、文艺学和美学中都是一对范畴。我们的文学、艺术教科书都列有专章论述。一般来说，文艺作品的题材、主题和情节是构成内容的要素，语言、结构和表现手法是形式的要素。但是，应用这一套模式来说明音乐艺术的内容与形式是异常困难的，也是用处不大的。对于一个具体的事物来说，它的内容与形式是统一为整体的，不能加以分割。杨文认为，汉斯立克对内容与形式的说法基本上是符合上述精神的。旋律、和声、节奏、力度等要素的总和构成音乐作品的内容，这些要素的“艺术组合”就是它的结构和组织，也就是它的存在方式。音乐的内容与形式统一为一个不可分割的整体。整体的作品首先是以“乐音运动的形式”被人们感知的，因此，可以说汉斯立克的“音乐的内容就是乐音运动的形式”是一个含有哲学意味的命题。他在书中列举了许多具体的音乐作品，细致地分析音乐诸要素的巧妙组合及其功能和作用。他强调说：“我们一再看音乐的美，但不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看成必要的条件，因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中。”同时，他也指出：“乐音形式与精神内涵是有密切的关系的。……以乐音组成的‘形式’，不是空洞的，而是充实的，不是真实的界线，而是变成形象的内在精神。”我认为，假如不抱任何偏见的话，这一番话是不难理解的。音乐作品的形式是以作曲家的“内在精神”充实了的形式，不是空洞的“纯形式”；或者说，就是其中流动着“血液”（思想感情）的“血管”——音乐的躯体。

有一种说法认为，汉斯立克是一个形式主义者，完全无视社会和时代对作曲家的影响，抹杀音乐审美现象的社会涵义。我以为这种说法是不确切的。汉斯立克承认音乐和人类社会活动的关系，看到了音乐“跟同时代的文学和造型艺术的创作，跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系”。当然，他把这种关系完全归属于艺术史的范围，割裂艺术史和审美现象的联系，过于强调审美现象的纯粹性，认为“历史的理解”和“审美的判断”是两回事情，不能不说是他的音乐美学理论的一大局限。

汉斯立克《论音乐的美》一书虽然篇幅不大，却见解深刻，内容丰富。除上述对“情感论”的批评，对音乐美、音乐内容的阐述以外，书中还分析了音乐的主观印象、音乐的接受心理、音乐与自然界的关系等等。此书自 1854 年问世以后，立即引起了很大的反响。赢得了费歇尔[①]、洛策[②]、黑尔姆霍茨[③]等理论家的高度评价，也招致以瓦格纳为代表的主张“情感论”美学的大批反对者。双方的论战延续了半个世纪。这期间《论音乐的美》印行了 10 版。39 年后，汉斯立克在第 8 版序言中仍然坚持说：“我的信念没有改变。”这说明他一生都坚持“自律论”的立场，到死也没有什么变化。西方的音乐学家和音乐辞典对于汉斯立克的音乐思想都予以肯定的评价。法国的音乐学家吉赛尔・布勒莱(Brelet)在《音乐的哲学与美学》(1958)一文中说，自律的美学的奠基人是康德、汉斯立克和里曼，而自律的音乐美学的代表人物则是汉斯立克。“自律的美学的出现，在美学史上确实是给美学带来了解放和进步，它的出现也许是近代时期最主要的特征”，“情感论的幻想与思辨式的神话已被汉斯立克永久地摒弃了”。[④] 1980 年出版的《新格罗夫音乐和音乐家辞典》在“Hanslick, Eduard”条目中称他为“第一位伟大的职业音乐评论家，对音乐美学作出了重大的贡献”[⑤]。该条目的作者还指出，汉斯立克的自律论对于当时分析学美学家辛格(Schenker)、雷蒂(Reti)和符号美学家苏珊・朗格等人的学说有着重大的影响。由此可见，汉斯立克美学思想的影响，一个世纪以来大大超越出音乐艺术的领域。

对汉斯立克的评价持截然相反的态度的是苏联音乐美学界(在很多学术问题上，我们往往是盲目跟着苏联走的)。最有代表性的是苏联著名音乐学家克列姆辽夫的论断。他在《音乐美学问题概论》(1957)一书中极其轻蔑地说汉斯立克的《论音乐的美》是一本肤浅的、矛盾百出的、哲学上外行的著作，接着便作了极为尖刻激烈的批评。[⑥]到了 1973 年莫

---

① 费歇尔(Hans Fischer, 1881～1945)，德国生物化学家、诺贝尔化学奖获得者。——笔者注

② 洛策(Rudolf Hermann Lotze, 1817～1881)，德国心理学家、哲学家、价值哲学创始人。——笔者注

③ 黑尔姆霍茨(Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz, 1821～1894)，德国生理学家、物理学家。——笔者注

④ 见《音乐译文》，北京：人民音乐出版社，1980：26、31. ——杨注

⑤ 见“Hanslick, Eduard”条目[G]. 新格罗夫音乐和音乐家辞典：第 8 卷. 1980：151. ——杨注

⑥ 克列姆辽夫著，吴启元、虞承中译. 音乐美学问题概论[M]. 北京：音乐出版社，1959：114－115. ——杨注

斯科出版的《音乐百科辞典》,"汉斯立克"条目的作者的态度稍有改变,他说《论音乐的美》是一本反对浪漫主义美学的广泛知名的美学著作,同时又指出它具有"反动的形式主义的观点"。我国多年来都沿袭了上述这种看法。我认为克列姆辽夫对汉斯立克的否定性批判是不公正的。他实际上是站在机械唯物论的观点来看待音乐艺术的本质的,搬用一套文学上的现实主义的模式来解释音乐现象,认为"音乐形象"是音乐美学的最高范畴,音乐也同其他艺术一样以"形象"来反映现实世界。①

"杨文"最后强调指出,我这篇文章并不打算全面剖析汉斯立克的音乐美学思想。也许读者会感觉到我有为他翻案之意,是的,我不隐讳这一点。不过我的文章主要是针对当前我们音乐理论与创作的实际情况而言的。我觉得,我们的音乐理论王国似乎仍然处于一种超稳定状态,四、五十年代从苏联引进的一套陈旧的观念、模式和方法一直居于统治地位。直至今天我们的某些音乐评论家还在引导听众用观看连环画的方式去欣赏音乐作品,我们的一些作曲家也在采取创作连环画的方式制造作品。尽管作品的数量每年以千万计,但是很少有既能表现出深沉的历史感和时代感,又闪耀着作曲家精神火花的作品。这说明,那种连环画创作的方式是产生不出伟大作品的。诚然,汉斯立克的音乐美学理论中错误之处不少,我的这篇文章也只是重读此书后的一些随想杂感,如果这篇文章能促使更多的同行来思考音乐美学上的重要问题,动摇一下音乐理论王国的超稳定状态,我的意愿就算实现了。②

应该说,以上四篇较有代表性的音乐美学论文都是我国80年代初期围绕汉斯立克学说而展开对音乐的本质、音乐的美以及音乐的形式与内容等方面讨论的优秀之作。它们的意义绝不仅仅在于通过争鸣与讨论统一了什么或说明了什么。更重要的意义则在于,长期以来建立在反映论基础之上的一元化学术时代行将灭亡,而另一个崭新的多元化学术时代即将诞生。对此,或许有人会认为,这样所谓的多元化,无非又是一场"公说公有理,婆说婆有理"的无谓之争。时至今日,何为音乐的本质,何为音乐的形式与内容,也依然没有一个统一的结论。然而,笔者却以为,之所以音乐美学这门一直被称为智慧之学、思辨之学的学科魅力恰

① 对于克列姆辽夫的音乐形象说,杨琦曾有专文论证,详见杨琦.论"音乐形象"[J].乐府新声,1984(1)。——笔者注

② 杨琦.音乐美的哲学思考——读汉斯立克《论音乐的美》[J].读书,1986(6):51-59.

在于此。与其听别人说教某音乐表现了什么，塑造了什么，歌颂了什么，倒不如凭借我们自己的智慧去思考，去辨别为什么说什么就是什么。事实上，80年代初由讨论汉斯立克其人其著而引发音乐美学，乃至整个音乐学界的思想大解放，并促使学术界对很多早已成为定论的成说进行反思，甚至予以重新研究的意义也恰在于此，而学术界学术观念的转变、学术心胸的宽容、学术视野的开阔便是这一历史性变化的真实写照。否则，我们就不会发出这一系列睿智的诘问：

“存在决定意识”，什么是存在？思想、精神不是也和物质一样客观存在着的吗？为什么在同样的客观存在的历史条件下，不同的人的意识截然不同？无产阶级“产生共产主义意识”，是否据此就能判断什么阶级（甚至什么出身）说什么话，从而对音乐艺术进行阶级分析？“音乐是现实生活的反映”这必然是一个的命题吗？如果是，那么，柏拉图、黑格尔、李斯特岂不都在坚持这一唯物主义的命题？而他们的世界观都是唯心主义的。音乐实践本身不是比这个命题要复杂得多吗？以社会实践为检验真理的标准，重新审视主要的有关的历史文化乃至最新科学成果，只要符合实际就勇于证实，否则就证伪。世界上没有哪一个人能够完成只有全人类在历史长河中才能完成的逼近绝对真理的任务，绝不是马克思没说过的话我们就不能做，否则只能一代不如一代。[①]

第二节　形式与内容

坦率地说，对于音乐的形式与内容这样一个重大的理论问题，我们真正从学术的意义上对其进行研究的时间并不长。原因在于，长期以来，受前苏联“社会主义现实主义”文艺理论反映论等极左思潮的干扰与影响，对形式与内容问题的研究不仅已超出了学术的范畴，而且还是一个极其敏感的政治问题。尽管我们长期在“内容决定形式”、“形式就是内容”、“没有内容就没有形式”、“没有内容的形式是不存在的，没有形式的内容也是不存在的”、“内容先于形式，形式落后于内容”等等“定论”与“成说”中思索和困惑，但真正能从学术的角度将这些困惑与不解直抒胸臆地进行表述，并畅所欲言地展开学术论辩则始于80年代。

① 茅原. 音乐美学哲学基础的自我反思[J]. 中国音乐学，1987(2)：36—37.

其实，如本文上节所述，关于音乐的形式与内容的问题，早在1978年汉斯立克《论音乐的美》中译本出版后，引起我国音乐学界在对自律论与他律论音乐美学的论辩中就已有涉及（除了1979年"广州会议"以外，我们在上一节所列举的四篇围绕汉斯立克其人其著的论文中就可以看出）。但对音乐的形式与内容作为一个单独的音乐美学问题进行探讨，并就此展开学术论辩，则在1985年以后。

1986年，王宁一在他的《简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑》一文中提出（以下简称"王文"）：[①]音乐作品的内容和形式，有两个共有的因素构成：一为对象，一为手段。对象是被音乐作品所表现，而又尚未进入音乐作品之中的客观存在物；手段是作品赖以表现的那些物质成分的总和。内容是对象的手段化，形式是手段的对象化。因此，对象不是内容，只有手段化了的对象才是内容；手段不是形式，只有对象化了的手段才是形式。在内容和形式相互渗透的关系中，一方必然消失于另一方之中的运动。当对象手段化（即内容诞生）的时候，事实上手段必然也就同时对象化（即形式诞生）了。因此，音乐作品的内容和形式必定无分先后地同时生成，并且既经生成就牢不可破。两者事实上是一个东西，而且是同一个东西。它们事实上不曾分离过，也不可能分离。两者只不过是在思维中才能分离，而这种分离若想作得合乎实际，必须同时记得它们事实上是不可分离的。在这个前提下，他得出的结论是：当对象手段化（即内容诞生）的时候，手段也就必然同时对象化（即形式诞生）了。因此，音乐作品的内容和形式是同一个东西。在得出这个结论之后，他对以往关于内容与形式的4种"成说"进行了质疑。(1)关于先后，即："内容决定形式，并产生自己的形式"[②]；(2)关于变化，即："内容是变化不停的，而形式则是一种相对固定的东西"[③]；(3)关于发展，即："形式如果适合内容的发展要求，它就有促进内容发展的作用；形式如果不适合内容发展的要求，它就有阻碍内容发展的作用"[④]；(4)关于内外与异同，即："相同的内容可表现在不同的形式中，或在相似的形式中包含着不同的内容"。由这些质疑扩展到了"存在决定

① 王宁一. 简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑[J]. 中国音乐学，1986(2)：108－119.

② 艾思奇. 辩证唯物主义纲要[J]. 267. ——王注

③ 同上，224.

④ 艾思奇. 大众哲学(重改本)，1949：223. ——王注

意识"、"存在先于意识，意识落后于存在"；中国传统戏曲；西方音乐史上的"新内容"和"旧形式"的"斗争"；[①]以及由丽莎[②]"相同的内容可以表现在不同的形式中，或在相似的形式中包含着不同的内容"而导致的"内容可以和形式相分离的"的形而上学结论。

"王文"一经发表，便引发了一场论辩，费邓洪首先对"王文"提出"内容和形式是同一个东西"的观点提出了质疑。

他在《关于音乐的内容和形式是同一个东西的质疑——与王宁一同志商榷》(以下简称"费文")[③]一文中指出，"王文"的"一个东西"说难以成立。其前提——两个提法(即提法一，内容是对象的手段化，形式是手段的对象化；提法二，只有手段化了的对象才是内容，只有对象化了的手段才是形式)前后矛盾：提法一中的"化"，是一个创作的过程，是"进行时态"；提法二中的"化了的"是创作过程完结后的结果，是"完成时态"。前者是动态的，后者是静态(相对静止)的。但"王文"所说的音乐的内容和形式究竟处于何种状态，语焉不详。根据"王文"本意，经过创作过程，"而后作为内容和形式的统一体的音乐作品也就产生了"，并进一步明确，通过音乐的内容和形式"永远只能体现在具体的个别的作品中"可知，王文所有关于音乐的内容和形式的结论，都是从已经完成了的、处于相对静止状态的"具体的个别的作品"中获得。"王文"认为这样的"具体的个别的作品"具有"个别性、封闭性、永恒性"。于是，其内容和形式就当然是"一个东西"。因为是"一个东西"，所以不存在"内容是变化不停的，而形式则是一种比较固定的东西"，当然也就不能有一内容多形式，或一形式多内容的问题。可是，音乐的内容和形式是否可以变化呢？"王文"对此是肯定的，但必须是"形式的变化一定与内容的变化成正比"，"内容变化愈大，形式演变愈烈"，反之亦然。即内容和形式的变化必须是同步的，亦即变化了的内容和形式只能存在于变化了的那个"具体的个别的作品"之中。对于未变化前的内容和形式，它就成了另一个

① 王文此处特指于润洋在《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》中提出"每当新的内容导致了旧形式的变革，通过新形式的创造达到了二者之间的新的平衡，音乐艺术就向前发展了一步。正是这种音乐内部的矛盾运动推动着西方音乐从早期中世纪的粗陋的二声部奥尔加农发展到十九世纪贝多芬的交响乐和瓦格纳的歌剧。这也正充分说明了客观存在的社会现实如何从外部决定着音乐本身"的观点。——笔者注

② 卓菲娅·丽莎(Zofia Lissa，1908～1975)，波兰音乐学家、音乐美学家。——笔者注

③ 费邓洪.关于音乐的内容和形式是同一个东西的质疑——与王宁一同志商榷[J].中国音乐学，1987(4)：116－124.

内容和形式的统一体，亦即另一个“具体的个别的作品”。正因为这样，“完美的内容必定是完美形式的结果，有缺陷的形式必定是有缺陷的内容的根据”。除了作曲家在音乐创作过程中反复修改作品的事例以外，“费文”还列举了大量表演类的事例，如一千个读者心中有一千个哈姆雷特，一千次乐曲演奏有一千个模样，一方面，它们之间确有差别，但只是程度的差别，另一方面，在它们背后确有着共同的本质。理论认识如果不去发现和把握那本质的、共同的东西，以及非偶发、非各自“封闭性”的东西，就很难前进一步。这种表面看来模糊个性的研究方法，实际上能够达到本质的精确。一旦着眼于这一点，音乐的内容和形式的静态封闭性就与动态开放性相统一了。

由于“王文”一方面把音乐的内容和形式仅限制在“具体的个别的作品”中，因此看到的内容和形式是“一个东西”，但另一方面，却又在“作曲家首先根据特定生活的观察和体验去决定能够反映这一对象的手段的组成”的表述中承认对象决定手段。因此，内容和形式又不再是一个东西，而是两个东西了。于是“王文”处于二律背反的矛盾之中：

正题：音乐的内容和形式之间不存在谁决定谁的问题/否则就成了两个东西/由于不是两个东西/所以是一个东西

反题：音乐的内容和形式之间存在着谁决定谁的问题/否则就成了一个东西/由于不是一个东西/所以是两个东西

问题出在“王文”把正题用于静态的“具体的个别的作品”，把反题推到动态的创作过程中。但事实上，动态的创作过程，是内容和形式生长着的过程，尽管这内容和形式不如既成作品那样完善，但总不能否认它们是内容和形式。既然它们也是内容和形式，就应当有一个既能概括前者（动态的）也能概括后者（静态的）的共同规律将二者维系起来，否则就谈不上“音乐的内容和形式的关系”的普遍性、科学性和规律性。

“费文”还指出，“王文”的“对象就是被音乐作品所表现、而又尚未进入音乐作品之中的客观存在物”前后矛盾。原因是，尚未进入作品，怎么能被作品表现？此外，称对象被指明为“客观存在物”也说不通。未进入音乐的客观存在物是自在的，无所谓音乐的对象问题。对象，必定是某物的对象，必须和某物发生了关系，才可能称为该物的对象。即只有当“客观存在物”和音乐发生关系，被音乐思维着的时候，才成其为音乐的

对象。而作曲家以音乐思维着对象时脑海里不可能不出现音响形式，不可能不以具体的音响形式去进行音乐思维，进行音乐表现——因此，这个音响形式的内容就是对象；又因此，对象就是内容。就算对象只作为内容范畴的“一个因素”，内容因素毕竟已成为了内容。

事实上，音乐的内容和形式是构成了一个统一体（作品）的，所以我们只能称这个统一体、这个作品为一个东西，亦即可以说两个方面（内容与形式）构成了一个东西，却不能说两个方面是一个东西。尽管两个方面互相渗透、互相包含，但仍然是两个方面。如果一定要说二者是一个东西，无异于说内容就是形式，形式就是内容。这就将哲学上关于统一体中两个方面“你中有我，我中有你”的命题，偷换成了“你就是我，我就是你”的命题。[①]

面对费邓洪的质疑，王宁一做出了回应（以下简称《答费邓洪》），[②]他首先指出：

> 动态本身是由无数静态的相互推移组成的；静态本身也包含着永不宁息的运动。没有静态我们就不可能认识任何确定的事物；没有动态我们就不可能深入地探究事物。从辩证法的观点看问题，动态就是静态、静态就是动态。在费文看来，一首音乐作品的“创作过程”有“动态”与“静态”（“相对静止”）之分，但这种割裂“动态”与“静态”的划分却是形而上学的做法。这除了暴露出理论概念的混乱及其思维方法的形而上学之外，并不能为这个问题的解决提供任何新东西。唯物主义的常识告诉我们，当我们把什么东西看成“统一的”时候，首先必须“这个统一体以前就已存在了”。既然音乐的内容和形式的相互关系，在它存在的一切过程中都是统一的，那么费文所有关于“动态与静态”的论辩就通通都是徒劳的了。全部问题就在于费文把“动态与静态”、“内在与外在”、“相同与不同”这些不同层次和不同范围的问题，通通混淆在了一起。所谓“内在关系”，这是同一首作品中两个对立面的自身关系，它表现为辩证的统一，通常所论的“内容和形式的相互关系”，指的就是这种内在关系。而

---

① 关于音乐的内容与形式，费邓洪在提交“南昌会议”的一篇论文中，曾提出过在音乐的内容与形式之间存在一个距离区，产生这个距离区的原因则是形式律的相对独立性。即内容要求形式服从自己，形式律又要求内容服从形式的发展。详见其文《音乐的第二种内容成分——音乐美有待揭示的一个秘密》，《人民音乐》1987(3)：16－17.

② 王宁一．就音乐的内容与形式的相互关系问题答费邓洪同志[J]．中国音乐学，1988(2)：118－129.

同一首作品的各次修改以及各次不同的演奏，由于是非本质的差别，所以一般情况下可以略而不论。所谓外在关系，这是不同作品之间的比较关系，它表现为相同与不同。至于同一首作品的各稿和各次不同的演奏，也是彼此相同的，因此也存在一种比较关系，不过前者为本质的差别，后者为非本质的差别。而所谓动态与静态，这是每一首作品自身的存在方式。

《答费邓洪》指出，"费文"在驳斥"对象就是被音乐作品所表现，又尚未进入音乐作品的客观存在物"时之所以提出"尚未进入作品，怎么能被表现?""未进入音乐的客观存在物……无所谓音乐的对象……。只有当客观存在物……被音乐思维着的时候，才成其为对象"的观点，混淆了两个概念，即："被思维(或被表现)"与"进入"。什么东西被思维和被表现，取决于思维者的认识活动和表现者的创作行为。在这两种情况下，"对象"(客观存在物)本身都不会发生任何变化。说不被表现的客观存在物就不是表现者及其作品的对象，这是常识，也是真理。

在关于"内容和形式是一个东西"命题的论证时，"王文"指出，对于形而上学的思维方式来说，这样的命题的确是一杯难咽的苦酒。如果总是喜欢把对立的两极作非此即彼地看待，这种惶惑不解就很难免。但是"内容和形式是一个东西"这首先并非什么玄妙的道理，而是仅凭经验就能把握的事实，只有事实才胜于雄辩：如果内容和形式不是同一个东西的话，请举出任何一首作品，并证明该作品中的内容如何能与形式分割开，请把形式去掉，让我看看内容是否仍然存在；请把内容拿走，让我看看在音响结构丝毫不动的情况，到底会有什么结果？事实上，消灭掉形式就没有内容，消灭内容的唯一办法是消灭形式，而且消灭了形式不但消灭了内容，同时也就消灭了作品，所以说作品是一个东西，等于说内容形式是一个东西。从这个意义说来(即从内容形式具体同一而非抽象同一的意义说来)，说内容即形式、形式即内容，并非千古奇闻，而是辩证哲学的常识。在辩证思维看来，"内容和形式是一个东西"这命题，并非A=A这种抽象的同一性，它要表达的正是差异(内容与形式)可以是同一的这种具体的同一性。这同一是包容了差异于自身的同一，这差异是同一着的差异。于是这个判断就是一种自相矛盾(但是真实的矛盾)、自我扬弃的运动，坚执于任何一方都成为不可能。它的全面真理只有在一个运动过程中才能充分地表达，而"内容和形式是一个东西"的命题就正

是这一思维运动的结果，是一个包容了差异与同一的合题。

1988年，茅原以其论文《音乐的内容与形式的关系》加入了这场论辩（以下简称“茅文”）。[①]他首先指出：

“形式就是内容”和“同一个东西即内容，作为发展了的形式”都是黑格尔的话。[②]但有两个问题需要指出，一是黑格尔的语言是否准确？二是拥护这说法的人在观点上是否与黑格尔真正一致？黑格尔说：“因为形式在这种同一性中，它就被当做本质性的持存，所以，形式就是内容”。这并不是说的音乐的特殊性，而是说，从哲学的观点看来，事物都是内容与形式的统一体，在这统一体中，形式被当作内容得以保持和存在的物质载体，并没有把这一句话作为内容与形式的关系的全部结论。黑格尔又说：“辩证法永远把同一的东西与差别的东西、主观的东西与客观的东西、有限的东西与无限的东西、灵魂与肉体分离和区别开来”。而一旦分离，就成了两个东西了。王宁一与黑格尔的论点并不一致，他把“内容和形式可以相分离”叫做了“形而上学的结论”，[③]但黑格尔却永远把矛盾双方分离和区别开来。

“茅文”从音乐的内容与形式概念的相对性和层次性、内容与形式的关系的二重性，以及来自不同方面的反对意见等三个方面对音乐的内容与形式展开论证，并对王宁一的“音乐的内容与形式为同一个东西”的假说进行了批判。

“茅文”指出：内容与形式的概念是多层次的，而且，在不同层次上还相互转化。但王宁一表达的只是一种单一层次的内容与形式的关系，他认为凡自身有内容有形式的东西就不能再成为一种形式或内容，就是这种单一层次的思维方式的表现，事实并非如此。只要把“没有内容的形式是不存在的，没有形式的内容也是不存在的”这个原则贯彻到底，我们就会发现，这里存在着不同层次。既然世界上存在着内容这种东西，内容本身就有它自己的内容和形式，如果我们仅从音乐本身来谈，那么，作

---

① 茅原.音乐的内容与形式的关系[J].中国音乐学，1988(4)：110—118.

② 黑格尔.小逻辑[M].278、281.——茅注

③ 茅文此处指王文引述丽莎关于“相同的内容可以表现在不同的形式中，或在相似的形式中包含着不同的内容”而导致的“内容可以和形式相分离的”的形而上学结论。前者详见于润洋译.卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编·音乐中的内容与形式问题[M].北京：中央音乐学院出版社，2003：69；后者详见王宁一.简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑[J].中国音乐学，1986(2)。——笔者注

品所反映的思想、感情、艺术家的个人艺术气质，属于内容的内容范畴。题材或者说作品所反映的对象的客观特征属于内容的形式范畴。

形式本身也有自己的内容和形式。音乐形式的内容，应是音乐作品的整体结构（包括形式美），亦即通常人们说的内形式。形式的形式则是外形式，外形式是音乐借以存在的外在的物质载体，比如，同一首乐曲的现场演出、磁带录音和广播播出之间的区别就是外形式的区别，外形式的区别并不改变内形式的属性。符号学美学中把所指、能指各自一分为二，也正是这个意思。在列宁的著作中又有“反映形式”这个概念，它包含两个层次。一个层次是事物自身存在的内容与形式，另一个高一级的层次则是被他物反映的内容与作为他物反映的形式。前者指的是在把事物的自身存在看做一个单独的系统时，构成事物自身存在的内容与形式，后者是一个更大的系统，我们不妨称之为宏观系统，当人们说“音乐是一种艺术形式”时，并不是说音乐是一种无内容的形式，而是说，音乐是一种有内容有形式的东西，但它是作为现实生活的反映形式而存在的。现实生活自身也有自己的形式和内容，但它对音乐的关系来说，却是被音乐所反映的现实内容。

宏观层次和中观层次的关系，也可看做母系统与子系统的关系。在母系统中，一分为二，包含着作为他物反映的形式与被他物反映的内容这两个子系统，每个子系统又一分为二，各有作为自身存在的内容与形式。无论是微观、中观还是宏观系统，对化双方都在一定条件下相互依存、相互转化，只不过相互依存和相互转化的具体情况有所不同。但本质上都是物质和精神相互转立的运动。

对象与内容构成一对矛盾，它们之间存在着同一性，并在一定条件下相互依存、相互转化，也同样存在二律背反的现象。即：对象不是内容，在一定条件下，对象又转化为内容。王宁一在第二篇文章中，[①]专门将“对象就是被音乐作品所表现，而又尚未进入音乐作品之中的客观存在物”这一定义中的“尚”字改为“并”字，以表示对象永远不进入作品。可正是他在第一篇文章中写道：“内容非它，正是对象之走进形式”。那么，走进了作品的形式难道还没走进作品吗？究竟他的哪一个说法算数？“内容非它，正是对象之走进形式”这句话与费邓洪的“对象就是内

① 此处指的是王宁一．就音乐的内容与形式的相互关系问题答费邓洪同志[J]．中国音乐学，1988(2)。——笔者注

容"怎么样划清界线？此外，王宁一所说的对象，有时指物甲，有时又指物乙，[①]可见他把物甲、物乙混为了一谈。他说："德彪西表现了大海，大海这个客观存在物何曾进入他的作品？听这首作品时人们可曾觉得有必要穿救生衣？柴科夫斯基表现了1812年拿破仑（Bonaparte Napoléon，1769～1821——笔者注）对俄国的进犯，其时拿破仑及其军队早已化为枯骨，而那转瞬即逝的音流无论如何也放不下一个俄国"。看来，王宁一列举的物甲不是美感对象，因而也不是艺术创作的对象，实际上是他找错了对象。

在谈及反映一方与被反映一方之间存在同一性问题上，茅文认为，如我们仅仅只知道二者是同一的是不够的，黑格尔说的是："主观性（或概念）与客体一是同一的并且不是同一的。"这也是二律背反。在客体不是客体的反映这一意义上说，二者不是同一的，在客体的特性与被反映出来的特性的关系上说，二者又是同一的。

音乐的内容和形式的关系，是一种精神和物质的关系，精神性的内容只要离开物质性的形式载体，便不可能成为艺术品。但是，不管人们怎样论证物质的东西转化为精神的东西，精神的东西转化为物质的东西，物质与精神之间存在同一性，只要我们不愿意与贝克莱唱一个调子，就不能说"物质和精神是同一个东西"。那么，形式与内容的关系是否永远表现为均衡呢？黑格尔并不这样认为，在他看来，象征型艺术（以建筑为典型）是形式大于内容。"只达到意义与形象的遥相呼应……意义和形象虽然显出一些亲属关系，却仍然显出彼此外在，异质和互不适合"。只有古典型艺术（以绘画为典型）才达到"内容与形式的完全适合的统一"。而浪漫型艺术又"带来内容与形式的一种新的分裂"。正是在黑格尔的这种说法，音乐属于浪漫型艺术，被认为是内容溢出形式。看来王宁一只用了黑格尔的词句，却丢掉了黑格尔的观点。

费邓洪1982年提出的音乐的形式和内容之间的"距离区"问题，并不像王宁一所说的那样仅仅是一个纯粹的技术理论问题，而恰恰是一个

① "物甲"、"物乙"为我国美学家朱光潜提出，在他著名的美学论文《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》中，他说："美感的对象是物的形象而不是物本身"。朱先生把物本身称为"物甲"，把物的形象称为"物乙"，他说："物甲只是自然物"，而物乙是"物在人的既定的主观条件（如意识形态，情趣等）的影响下反映于人的意识的结果。""物乙是自然物的客观条件加上人的主观条件的影响而产生的，所以，已经不纯是自然物而是夹杂着人的主观成分的物，换句话说，已经是社会的物了"。——笔者注

美学问题。形式美有自己的相对独立性,作者可能脱离内容需要追求形式美,也可能拘谨于内容而忽略了形式美。费邓洪发现这种摇摆就发生在内容和形式之间的一个"距离区"内,这正是内容的真、善和形式美的矛盾所在。

"茅文"进一步指出,我看,持有以下两种观点的人都会赞成王宁一这种理论,一种人说,形式就是内容,只要在形式上下工夫就行了,管它内容不内容,反正形式和内容是同一个东西。这种观点甚至可能走得更远,根本不承认什么内容,对某些人来说,所谓"形式就是内容"等于"形式就是形式,音乐无内容"。另一种人说,内容就是形式,只要在内容上下工夫就行了,管它形式不形式,有了好内容自然有与之适应的形式。他们一听到有人研究形式就反感。这两种人偏偏都不能处理好内容与形式的关系。形式和内容的密切吻合是作曲家孜孜以求的理想状态,我们怎能把一个经过努力,能否达到,尚待证实的命题当作必然性的结论来看待,断言音乐的内容和形式的的确确表现为相互的适应、协调和均衡呢?

王宁一说:"内容和形式事实上不曾分离过,也不可能分离。两者只不过是在思维中才能分离。""茅文"认为这是不可思议的,因此提出,思维中的可分性从何而来呢?恩格斯在《反杜林论》中说:"思维永远不能从自身中,而只能从外部世界中汲取和引出这些形式。"但王宁一却说:"由于速度、力度、音色的不同处理,刚柔徐疾、抑扬顿挫的无穷变化(这本身就是形式的变化)……可以造成音乐内容的巨大改变。"假如说音乐形式的巨大改变,能造成音乐内容的巨大改变,那么,音乐形式的巨大的改变也能造成内容的巨大改变吗?看来,在音乐存在不确定性的事实面前,王宁一的形式任何变化必导致内容相应的变化,形式不变必导致内容不变的说法并不客观。

一个活人,精神和肉体是互相依存的,否则,他就不是一个活人。可是一个人可以身残志不残。这种事实上的可分性反映在人的头脑里,思维才能把精神和肉体分开。王宁一从内容和形式是"一个东西的两个方面"一下子跳到"两个方面是一个东西"。第一句的本意说明作品 A=内容 B 与形式 C 结合,第二句一变而为内容 B=形式 C 了。把"A=B·C",信手换成"B=C",矛盾的这一方就等于矛盾的另一方了。照此,你若承认精神和肉体是活人这"一个东西的两个方面",他就逼你承认精神

和肉体这相互依存的"两个方面是一个东西",肉体(存在)就是精神(意识),正好与贝克莱的名句合拍:"存在就是被感知"。把哲学上的"矛盾双方具有同一性"的命题偷换成"对立双方是同一个东西"的命题,就会把人引到迷途上去,这不是明明白白的吗?

王宁一的理论支点可简化为:"内容是对象手段化,形式是手段对象化,因此,内容和形式是一个东西,而且,是同一个东西。"他所设定的这一命题,是不真实的。原来,对象手段化和手段对象化是一句话的两种说法,就像"氢二氧一化"反来过也能说成"氧一氢二化"一样,结果都成为水。对象手段化就是手段对象化,它们本来就是同一个东西即作品。王宁一把前一种说法应得的结果——作品叫做内容,又把后一种说法应得到的同一个结果——作品叫做形式。于是,作品既等于内容也等于形式。这就把结论放在了前提之中。他的思维逻辑可以简析如下:设对象手段化亦即手段对象化为 A,则内容=A,形式=A,A=A,所以,内容=形式。这就用自身等同式的抽象的同一性代替了本身包含着差异的具体的同一性。得到了一个对立双方等同的"同一个东西"的结论,差异已经不可能存在了,因为对象手段化和手段对象化就是 A 和 A 的关系。所以,从一开始,王宁一就把矛盾的这一方面(内容)与矛盾的另一方面(形式)等同起来了。就是说,从一开始就离开了列宁《辩证法的要素》的头一条——观察的客观性。

此外,"茅文"还指出,音乐史的事实已经说明内容和形式的不平衡现象比平衡现象更多。黑格尔的说法也是符合实际的:"每一种形式都和所要体现的那种普遍的意蕴(茅按:即内容)密切吻合。这种最高度的生气就是伟大艺术家的标志。"内容与形式的密切吻合是存在的,但却不是在任何情况下都如此。当王宁一强调音乐的内容与形式的关系表现为相互适应、协调、均衡的时候,显然他把在一定范围内是正确的东西当做普遍常规的东西错误地外推了。这种相对真理一旦越出了自己的合理范围,就走向了反面,真理变成谬误。王宁一忘记了毛泽东《矛盾论》所说"缺乏一定的必要的条件就没有任何同一性"。所以,他在写"事物矛盾同一性的规律(互相依存、互相转化)是普追的"这句话的时候,完全没想到"在一定条件下"这个重要前提。他在论述对立面互相转化时,呈现出的是一种随心所欲。当费邓洪把音乐在差异中存在的各种现象综合分析称为动态,把个别作品的一次性现象称为静态时,王宁一立即提

醒说:“动态就是静态,静态就是动态。”因为费邓洪区别了动态与静态,他就批评费邓洪:“这种割裂动态与静态的划分是形而上学的。”这不是明明不准别人区别对立双方吗?而他自己说音乐的内容与形式的关系表现为相互均衡时,为什么不提醒自己说:“均衡就是不均衡”呢?王宁一允许自己依据矛盾双方相互转化说“形式就是内容”,却不许费邓洪依据矛盾双方相互转化说“对象就是内容”。他一再叫别人“记住这个同一性”,这时他却想不到同一性了。他的原则的坚定性原来就是愿意时就坚持,不愿意时就抛开。

“茅文”最后援引了列宁《哲学笔记》中“概念的全面的普遍的灵活性,达到了对立面同一的灵活性—这就是问题的实质所在。这种灵活性,如果加以主观的应用=折衷主义与诡辩。客观地应用的灵活性,即反映物质过程的全面性及其统一的灵活性,就是辩证法,就是世界永恒发展的正确反映”。并在再次提出“‘同一个东西’的理论是什么灵活性呢?”的疑问后,才结束了他长达两万余言的长篇论文。

对于茅原的进一步质疑,王宁一再次以《一个论题中的辩证法问题——答茅原同志》一文(以下简称《答茅原》)做出了回应。[1]但与前两篇文章不同的是,《答茅原》谈得更多的是辩证法,包括以黑格尔为代表的唯心主义辩证法和以马克思为代表的唯物主义辩证法,以及茅、王双方对于辩证法原著理解与掌握方面存在的分歧。或许是基于逻辑学的规律,即,要保证研究能够得出正确的结论,就必须同时满足两项基本要求:第一,推理有效;第二,前提真实。如果这两个条件不能同时得到满足,通过实证研究所得出的结论就不一定是真实的。前提真实,而推理错误,所得出的结论毫无意义;推理有效,但前提不真实,所得出的结论就必然是错误的。因此,作者在《答茅原》中,首先通过大量的篇幅对音乐的内容与形式论证的前提——茅文如何理解黑格尔的辩证思维、过程——概念辩证法的合理意义展开反驳之后,才回到了“主题”——反映与被反映的关系不是内容和形式的关系:

《答茅原》指出,反映与被反映的关系,这是在观念与现实世界之间发生的事,它们当然是彼此分离的。而音乐的内容和形式的相互关系,却是在同一个作品之中的事。它们在事实上是同时生成,不可分离的。

[1]王宁一.一个论题中的辩证法问题——答茅原同志[J].中国音乐学,1989(3):131—145.

这就是分歧的所在。对于这两个被缠在一起的问题，我的简单回答是：世界当然“独立于我之外”，但内容决不独立于形式之外。正因为世界独立于音乐作品之外，所以，世界（对象）绝不是音乐作品的内容，它只是内容的源泉；观念当然是世界的反映，但音乐作品的形式却不是自身内容的反映，（因为它与内容同时生成，而它自己不可能成为自己的反映对象），它只是通过自己的内容去曲折地反映世界。这本来是明明白白的事，但茅原同志却不愿这样简单地对待问题。

“茅文”之所以会把反映与被反映的关系与音乐作品的内容与形式的关系混同起来，唯一的初始原因是：在列宁的著作中遇到了“反映形式”这个概念。而在“茅文”看来，形式与内容是成对的概念，既有反映形式，便要有被反映的内容。于是他驰骋丰富的想象力，必得要从另一体中去寻找反映形式的对偶物——被反映的内容。所以，音乐作品便被看成“反映形式”，而对象则被看成是“被反映的内容”。形式与内容也就被一劳永逸地分开了。作为“内容”的对象，可以完全不依赖反映形式而存在，它已先自存在着；而作为反映的形式的音乐作品，它的内容却在另外的实体中存在着。这就违背了茅原同志自己也不反对的原则：“没有内容的形式是不存在的，没有形式的内容也是不存在的。”可是为了回避这个矛盾，他只好从另外的地方找出路。他说：“只要把‘没有内容的形式是不存在的……’这个原则贯彻到底，我们就会发现这里存在着不同的层次。”原来，这个原则在同一层次上茅原同志是贯彻不到底的，只有依靠不同层次的转化，才能似是而非地完成。所以他大谈其宏观、中观和微观的层次性。

《答茅原》接着说，我不反对朱光潜先生从“对象”中区别出物甲和物乙，这是他在美学的探讨中做出的颇有启发性的贡献。但是不赞成把物甲排除在对象之外（请再仔细阅读一下那篇文章吧，朱先生自己就没有排除），因为这事实上是不可能的。试问没有物甲，何来物乙？没有“物本身”，“物的形象”从哪里产生出来？所以，如果仅仅是说到对象本身，我永远把它看成是物甲和物乙的统一体。只是在创作中，我们才把这物乙抽象出来作为创作艺术品的参照系。而在艺术作品中，这物甲和物乙都同时改变了形态。艺术作品中也同样是物甲和物乙的统一体。非但艺术作品中的物甲不等于客观对象中的物甲，而且艺术作品中的物乙也绝不是客观对象中的物乙。

说艺术中(音乐中)的物乙就是(音乐的)内容当然可以,说音乐之外的对象就是音乐的内容,怎么说得通呢?就算茅文现在以客观对象中的物乙为对象,这客观对象中的"物乙一",与音乐作品中的"物乙二"(遵照《茅文》的说法),不仍然是相互独立的吗?怎么能说"对象就是内容"呢?茅文起劲地反对"形式即内容",却又千方百计要证明"对象就是内容",这是有深刻的原因的。因为唯有如此才能与他头脑中的思维定式相重合,又能似是而非地显得他坚持了"辩证思维"。这是我们这些真诚相信辩证法,却又时常不自觉地陷入形而上学的人难免会遇到的境地。作品的诞生是旧过程的完结、新过程的开始,而绝不是作曲家与作品这个"对立双方"斗争的结果,更何况自外于作品的"对象"呢?作品是一种心灵的产品,这是一个充满复杂的内在矛盾的综合过程,岂是一声"一分为二"就能了结?

作为结论,作者从三个方面做了说明:

(1) 在创作过程中,创作者处于能动的中心环节。他的创作活动所遇到的第一个矛盾集群是创作者的精神领域和客观对象的关系。这是一种双向的运动,主体在变革世界的实践中不断地接收和积累了丰富的信息反馈,从而推动了精神世界的自我运动。这是创作活动的先决条件。客观对象(可称为对象①)对于要出现的作品来说,是一种间接的对象。它随之就被精神所扬弃。

(2) 创作活动所经历的第二组矛盾集群在精神领域内发生,这是一系列生理心理和思维的自组织运动。它的成果我们称为主观对象(可称为对象②),但它却是创作的真正起点,所以是作品的直接对象。其特点是在精神领域实现主观与客观的统一,但暂时它还统一于主观。在这个统一体内,不仅淀积了经过筛选的客观信息,更主要的是渗入了大量主观成分,并成为改造客观信息的原动力。

(3) 创作活动所经历的第三组矛盾集群,是主观对象与音乐的物质手段的矛盾。对象力图规范手段,手段力图溶解对象,这种双向的渗透导致了作品的诞生。我所谓的"对象的手段化","手段的对象化"是对内容形式生成过程的动态描述,所谓"只有手段化了的对象才是内容","只有对象化了的手段才是形式"则是对凝定于作品中的内容与形式的静态分析。而此刻所谓的对象(作品中的对象可称为对象③)已不复是对象,它是内容(手段化了的对象)、形式(对象化了的手段)、作品(内容形式统

一体)中一个抽象的成分。这成分已在与对立面的具体同一中丧失了它原有的功能。所以对象不是内容。

《答茅原》最后指出,如果理解了这个曲折的生成过程,就不至于把问题简单化,就不能简单地说音乐的内容不过是“存在的特性以另一种形式在意识(作品)中的再现”。他强调,这种把客观对象视为内容,并且直线式地在物与物之间,通过外在的比较去附会“反映论”,正是前些年“不善于把辩证法应用于认识论的”音乐思想界陷于机械反映论的一个认识根源。

《答茅原》一文发表之后,表面上似乎再没有见到如费邓洪、茅原及其类似的商榷文章在核心期刊上发表,在一般人眼里(甚至在更多音乐界同行的眼里),这一切仿佛又是音乐美学界的一次没有结论的徒劳之争。然而,情况并非如此。事实上,在20世纪中国的西方音乐研究学术史上,这场关于音乐的内容与形式及其相关问题的学术论辩给音乐美学界,乃至给整个音乐学学科带来的思考是长期而深远的。

其一,作为20世纪本质上有别于建国“17年”的新时期音乐美学,[①]在建立音乐美学哲学基础的必要性,坚持以马克思历史唯物主义和辩证唯物主义基本原理为音乐美学研究的基本方法的同时,强调正确理解、认识马克思关于规律性、普遍性的论述与音乐及音乐特殊性问题之间的关系,即以马克思历史唯物主义和辩证唯物主义作为指导思想,研究马克思没有回答过的音乐及音乐美学问题,而不是把马克思主义当作终极真理,裹足不前,用简单、粗暴、极左、片面的主观唯心主义与机械唯物主义从事学术研究,促使并推动音乐美学往更深、更高的理论层次上发展,具有划时代的现代学术意义。

其二,这场论辩对于音乐的内容与形式关系学术问题的研究,打破了以往一元化的学术僵局,并促使学术界朝着更为开放、活跃的多元化发展。同时,中国学者“犀利峻峭、汪洋恣肆”的学术传统与优良文风在新时期中重新光彩:既有内容与形式的不可分论;又有“内容与形式是同一个东西”论。同时,既有内容与形式的可分论,又有将内容按反映对象的客观特征、作曲家的主观态度、作曲家的艺术气质等三个方面进行分解的内容分解论;既有内容与形式是既可分又不可分的二律背反论;又有强调历史与逻辑的历史范畴论等多种学术观点并存的局面。

---

① “新时期音乐美学”一词首见于茅原,本文此处从茅说。详见茅原.新时期的音乐美学[J].南京艺术学院学报,1988(3).

第六章　音乐的存在方式

真正的学术问题，其实并非都是一些让人一眼望去便产生艰涩感和畏惧感的难题。对于音乐美学而言，很多时候，最具学术魅力的问题，恰恰是一些在常人眼里根本不是问题的问题，但对于学者却又是最难回答的、甚至是让他们倾注毕生心力矢志不渝探求的问题。

"音乐的存在方式"便是继"音乐的本质"、"音乐的美"、"音乐的内容与形式"等一系列学术问题之后，又一个引起我国音乐美学界关注、研究、思索、论辩的问题。

狭义的"存在"是相对于思维而与物质同义的哲学范畴；而广义的"存在"则是相对于"无"而与"有"同义的范畴，是一切物质现象和精神现象的总和。在西方哲学史上，"存在"是任何一种哲学派别都回避不了的问题，但不同的哲学流派与哲学家却又赋予了"存在"以不同的含义。中世纪基督教神学认为神是最真实的"存在"；以贝克莱为代表的近代主观唯心主义则认为"存在"就是被感知；德国客观唯心主义哲学家黑格尔曾把"存在"作为绝对观念的一个最简单的规定；而现代西方存在主义者把"存在"又解释为个人的主观存在。但"存在"是什么？一切自然界存在物最普遍的属性又是什么？古代朴素的物质观把世界的本原理解为具有感性形态的实体、基质，如古希腊智者泰勒士（Thales，不详，约生活于B. C. 585）之"水"，赫拉克利特（Herakleitos，约 B. C. 540～470）之"火"，德谟克利特（Democritus，约 B. C. 460～370）和伊壁鸠鲁（Epikourus，B. C. 341～270）之"原子"，以及中国古代的"太极"与"气"等等；近代机械论的物质观则认为物质以微粒、化学、机械属性等作为世界的基质和实体的特性。而马克思主义的物质观，才从根本上把一切能够成为认识根源的东西，包括人、人类社会都纳入物质概念之中，并强调世界上的一切

现象，归根到底都是物质的不同表现形态。世界的统一性在于它的物质性；物质的唯一特性是客观实在性。

既然，"存在"是哲学研究中第一性的问题，那么，"音乐的存在方式"也必然是音乐美学研究中第一性的问题。然而，中国西方音乐研究的学术史业已证明，我们具备马克思主义哲学及其历史唯物主义与辩证唯物主义的理论能力，我们不仅能清醒地辨析什么是真正的马克思主义哲学及其历史唯物主义与辩证唯物主义，更重要的，我们还能面对古今中外形形色色的各种理论，各种学说，做出我们自己符合马克思主义历史唯物主义与辩证唯物主义基本原理的回答。

80 年代早期，在与汉斯立克学说的交锋中，我们曾运用历史唯物主义与辩证唯物主义的理论，一针见血地指出了汉斯立克唯心主义的一系列错误命题。同时，我们坚持马克思主义哲学认识论的立场，又坚定不移地指出："音乐中所体现的精神内容，作为一种人类意识，它根本不可能是不依赖客观存在（自然、社会）而独立存在的本源性的东西。它只能是客观存在的一种反映，只能是外在事物在人类头脑中产生的主观映象。"[①]"兴城会议"以后，在关于音乐美学哲学基础的学术大讨论中，马克思主义哲学及其历史唯物主义与辩证唯物主义的思想、方法再次得到了高扬。[②]而在从 1985 年至 1996 年整整 11 年关于"音乐的存在方式"的讨论中，历史唯物主义与辩证唯物主义不仅未使我们掉进"纯意向性客体"的理论泥沼之中，相反，在对音乐存在方式的研究与论辩中，我们的理论视野由狭隘变得开阔，甚至整个学科的发展也得到了深化，得到了升华。

尽管如此，中国学者深知，马克思主义的批判精神在于，对一切错误的东西首先必须划清它合理的界限，最后才能对它进行有效的扬弃。

让我们先从茵加尔登其人其著谈起。

---

① 于润洋. 对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》[J]. 音乐研究，1981(4)：28.

② 关于这次讨论，本文已在第四章《音乐美学的哲学基础、对象、方法》中有过较为翔实的记述，故此不再赘言。——笔者注

第一节　罗曼·茵加尔登及其“纯意向性客体”

一、关于茵加尔登及《音乐作品及其本体问题》

因杨洸在《音乐作品及其存在方式——罗曼·茵加尔登的音乐美学思想》一文中对茵加尔登的个人学术背景介绍不多，仅为：“罗曼·茵加尔登对文学、绘画、建筑和音乐都有许多精深研究，尤其是他的音乐美学见解，构成了他全部美学理论的辉煌顶峰。”①

相比之下，于润洋在《罗曼·茵加尔登现象学音乐哲学述评》一文中的介绍显得较为详细：

> 在20世纪西方美学流派中，现象学美学是其中影响颇大的流派之一。这种情况也同样表现在音乐美学领域中。波兰哲学家、美学家罗曼·茵加尔登(Roman Ingarden，1893～1970)正是这个流派的重要代表人物。他是第一个运用现象学哲学的原理考察美学问题包括音乐美学问题的学者，他的论著自60年代以来在西方美学界产生了相当广泛的影响。茵加尔登于50年代在《美学研究》第二卷中发表的《音乐作品及其同一性问题》是他在音乐美学方面的代表作。这部论著于60年代已被译成外国文字出版，70年代初波兰又重新以单行本再次出版，受到国际音乐美学界的重视，被认为是二十世纪现象学音乐美学最重要的成果。在这部论著中，茵加尔登就音乐作品的存在方式问题提出的“音乐作品是纯意向性对象”的论断以及围绕这个问题对音乐作品本体特性等问题所做的一系列阐述，构成了他的现象学音乐哲学思想的基本观念。“纯意向性对象”这个观念对西方当代音乐美学已经产生了相当深远的影响，而这对中国的音乐美学界来说还是相当陌生的。因此笔者认为对此进行一些必要的评述和研讨，对于我国马克思主义音乐美学的建设或许不是没有益处的。②

需要指出的是，关于茵加尔登的这部著作，在我国音乐美学界的论文、论著中有两种不同的译法，一种是《音乐作品及其同一性问题》，还有

① 杨洸. 音乐作品及其存在方式——罗曼·茵加尔登的音乐美学思想[J]. 中国音乐，1985(4):42.

② 于润洋. 罗曼·茵加尔登现象学音乐哲学述评[J]. 中央音乐学院学报，1988(1):3—14.

一种是《音乐作品及其本体问题》，对此笔者认为有必要做以下说明：

1. 关于茵加尔登的著作，虽如上述学者所言，在西方音乐学术界具有一定影响，但在我国并未正式出版，现存见者均为杨洸译稿(油印本)，且印发数量有限。因而，一方面在被我国音乐美学界的一些音乐美学论文、论著引用时著作名称各异，甚至有的将其称为"杨洸手稿"；但另一方面，又普遍存在引文页码不明的现象。

2. 笔者查阅到的杨洸译稿，为中国艺术研究院图书馆馆藏大 16K 复印本(编号为：126997)，共 68 页。尽管封面文字为：音乐作品及其本体问题，(波)罗曼・茵加尔登著，杨洸译，封底有"1996 年 3 月据作者打印稿复印"手写字样，以及"李文如装订"印章。但仍未注明译者翻译时间与打印稿打印时间，因此以下简称"复印本"。

全本共八章，分别是：

序　言

第一章　音乐作品及其演奏

第二章　音乐作品与有意识的感受

第三章　音乐作品与总谱(乐谱)

第四章　音乐作品的几个特点

第五章　音乐作品的声音的与非声音的成分和因素

　　1. 音乐作品的声音基础

　　2. 音乐作品的非声音成分

第六章　音乐作品的存在方式问题

第七章　音乐作品的整体问题

第八章　历史时间中的音乐作品的本体问题

3. 因无法确定复印本《音乐作品及其本体问题》的翻译时间与打印时间，同时为避免引起歧义，本文以下对茵加尔登著作的引文，主要根据杨洸《音乐作品及其存在方式——罗曼・茵加尔登的音乐美学思想》(《中国音乐》1985 年第 4 期)，复印本《音乐作品及其本体问题》仅作参考。

4. 由于"Roman Ingarden"在我国音乐美学界的论文、论著中曾有"罗曼・茵加尔登"、"罗曼・茵格尔顿"、"罗曼・英加尔顿"、"罗曼・茵伽尔登"等不同的中文译名，为行文方便，本文一律使用"茵加尔登"。

二、关于茵加尔登"意向性客体"

1. 音乐作品及其演奏

研究音乐作品的出发点应是那些在日常生活中与音乐作品接触时获得的,未经科学说明的印象。也就是说要摆脱任何理论框架和偏见,对事物本身进行无前提的研究。

音乐作品与音乐作品的演奏是两个不同的概念,应当加以区分。对各次演奏而言的一些正确判断,不能用于音乐作品自身,反之亦然,这说明两者并非等同。

音乐作品的确根本不同于它所能有的演奏,尽管它们之间有大量相似之处。正是由于这些相似之处,该演奏才成为正是这部特定作品的演奏。这对于解决音乐作品存在方式和本体问题极为重要。

2. 音乐作品与有意识的感受

音乐作品(例如,肖邦的《b小调奏鸣曲》),它作为那一个是在大量不同的演奏中向我们呈现的。但是它截然不同于它的各式各样的演奏,并且也不是演奏的一个什么组成部分。音乐作品自身,在观察的感受方面,要比这个性的演奏具有程度更高的先验性(这里指"超出有意识感受或其组成部分的范围")。音乐作品(完全特定的肖邦的《b小调奏鸣曲》)不是心理的或主观的东西,亦即不属于进行观察的主体感知组成部分的东西。

3. 音乐作品与总谱(乐谱)

总谱(乐谱)乃是符号体系,而且是特种符号体系。在这种情况下,它们不是什么物理的东西(纸张上的油墨线条和斑点),尽管它们也是在某些物理实体上出现的。例如,出现在以相应方式印有印刷符号的纸张上。但总谱也不是什么心理的东西,因为我们以相应的主观活动创造出来的那些符号,对于这些主观活动而言是其先验的产物,而对于理解符号的行为而言,则是这种行为的先验对象。总谱(乐谱)之所以创造出来,是为了大量不同的人能够借助于它来演奏同一部音乐作品。因此,不能把音乐作品同它的总谱(乐谱)混为一谈。

然而正如符号不同于用它来标志的那一客体。总谱也不同于音乐作品。因为同一部作品可用各种乐谱体系"记录下来",此外,作品所固

有的特点,总谱(乐谱)没有,反之亦然。

4. 音乐作品的几个特点

声音、音、外在秩序的声音结合,以及各式各样的沙沙声和敲击声构成任何一部音乐作品结构的最重要的成分。音作为在宇宙时间中展开的单个过程或在时间中延续的对象,并不属于音乐作品自身,这些过程或对象乃是个别演奏的组成成分。

那么音乐作品与另种声音构成物或音响事实的区别是什么呢? 可能在于:a. 声音、调性构成物的连传与结合的特殊秩序;b. 音乐作品中具有不同于音、调式构成物和沙沙声或敲击声的全新的因素或成分;c. 某种完全独特的东西,它使每一部作品、甚至作品的每一单个乐句都不同于音响信号和自然声音现象。

并非任何音乐都是"描写的"或"表达的"但没有因此而不再是音乐。这证明:出现在音乐作品与实在世界之间的联系对于音乐作品而言,根本不是什么必不可缺的东西,即或在某一部作品中有它,它是否给作品带来什么音乐成分。

5. 音乐作品声音的与非声音的成分和因素

(声音的成分):

作品的组成成分或组成部分乃是单个的音乐构成物,它们具有各种不同的特性:(a) 旋律的;(b) 节奏的;(c) 和声的(并不总是);(d) 离拍的;[①](e) 力度的;(f) 色彩的。

(非声音的成分):

(1) 节奏、速度等自身并非声音,但它们却是直接产自声音构成物特点的某些特性,并且说明声音构成物的特性。所以,作为音乐作品的第一个非声音成分而产生的便是音乐作品自身时间的,或拟时间的结构。

(2) 音乐作品的第二个非声音成分就是"运动"的现象。它不是客体在空间中的位移,而是在某些声音构成物发展条件下的十分特殊的"运动",只供我们在纯听觉方面享用。

(3) "形式",就本质而言,乃是非声音因素,这些因素是声音构成物自身的决定,是声音构成物某些非独立因素的直接表现,例如,单个声音的组合"形式"、旋律线的特定形式、和声组合的分解(包括单个和弦的结

---

① 经再三核对原文,此处确为"离拍的"。根据上下文理校,疑为"节拍的"。——笔者注

构)，等等。直至整部作品的“形式”。

(4) 音乐作品内容中产生的感情质量。这些质量同样具有非声音本质，但同时它们与声音构成物结合得那样紧密，以致其自身因此而发生深刻的变态。它们不是什么“音乐外的内容”。在音乐作品中所产生的感情质量还独特地附加在音乐构成物之上，从而以某一方式反映在音乐构成物的音调上，它们只有在音乐中以这个音调显现，别无他处。

(5) 那些有时的确是通过音乐作品演奏而表规出来的作曲家或演奏者的感情或其他心理状态。我们研究它们时，实际上跨出了作品自身的范围，走向那个按其自身而言不是作品任何一个部分的东西。……无论如何，这种可能的感情与被听觉感知的作品乃是两个独特的整体。

(6) 我们以稍加不同的方式跨越音乐作品的领域，即当我们由于“造型”动机而思索着什么或想象这种动机所塑造的某种东西。这种动机样式繁多，一经为听觉感知，就会以某种方式使我们神不守舍，使我们与多少特定的客体“相遇”。

(7) 在自身中含有全部上述非声音因素的纯音乐作品中，还有一个非声音本质的因素或成分：审美方面的价值量和审美价值的质量。音乐作品中的审美价值，可以是音乐作品中纯声音方面的因素，亦可以是那些与音乐构成物紧密联系中显示的非声音成分有关的因素。

(8) 音乐作品的存在方式

音乐作品，从本体看，没有像绘画或建筑中由作者创作出一幅画或建成一座相应建筑物那样的“原著”。我们与之接触的不是某一实在对象，而是纯精神强化的对象。音乐作品，作为就其用途而言应在相应流动着的审美感受中被感知的艺术作品，与在它具体演奏中发响并构成这些演奏的纯音响基础的那些具体声音的体系并非同一。音乐作品，在其许多重要的细节上，超出具体声音质量的范围，而从另一个方面谈，在某种意义上却达不到这个范围。因为这个范围乃是在空间和时间方面个性化了的，而音乐作品依然是超个性化的和超时间创作的果实，它的个体性是纯质量的。音乐作品是纯精神强化客体，其产生之源头是某一实在客体，而其后来存在的基础乃是一系列其他客体。

以上，便是茵加尔登对音乐作品及其存在方式的六个方面论述。

但值得注意的是，其中有几组概念与关键词并不为我们所熟知。比如：第一部分关于“音乐作品及其演奏”中的“摆脱任何理论框架和偏见，

对事物本身进行无前提的研究"、"音乐作品与音乐作品的演奏是两个不同的概念……对各次演奏而言的一些正确判断，不能用于音乐作品自身"；第二部分关于"音乐作品与有意识的感受"中的"音乐作品不是心理的或主观的东西，亦即不属于进行观察的主体感知组成部分的东西"；第三部分关于"音乐作品与总谱（乐谱）"中的"总谱也不同于音乐作品"；第四部分关于"音乐作品的几个特点"中的"音乐作品"、"声音构成物"；第五部分关于"音乐作品声音的与非声音的成分和因素"中的"形式"、"感情质量"；第六部分关于"音乐作品的存在方式"中的"纯精神强化对象"、"纯精神强化客体"等等。

有两个问题需要提及：(1)"无前提的研究"；(2)"纯精神强化对象"、"纯精神强化客体"（"纯意向性对象"、"纯意向性客体"）。笔者认为，前者虽言"无前提的研究"，但对于我们深入了解茵加尔登学说却具有十分重要的前提性意义；后者则是在这个"无前提的研究"的前提基础上产生的结论性表述。

先谈"无前提的研究"。

"无前提的研究"是一个与现象学及其基本方法特征直接相关的问题（依笔者个人之见，于润洋对茵加尔登的评述文章名为"现象学音乐美学"的原因，正在于此）。现象学的创始人胡塞尔称自己的哲学是一种不需要前提的哲学，其特点是，对于客观实在存在既不肯定也不否定。其学科的主要任务是描述意识及其本质、意识对对象的关系。现象学认为，意识并不是客观存在在人脑中的反映，而是人类的一种纯粹先验的能力。意识认识对象，指的是认识对象的本质，但这种认识并不是通过概念、推理、演绎、归纳等抽象思维的方法而获得，而是通过直觉。因而，现象学的"现象"(phenomenon)并不是一种人们赖以掌握本质的外在的东西，而是特指意识通过一种先验的直觉来直接把握的东西，即对象的本质。此外，对象指的也并不是依赖于人类意识而独立存在的客观实在，而是一种观念性的对象，亦即由意识活动构成的对象。这就是现象学强调的"无前提的研究"。即：将对象进行现象还原，最后得到最本质的、普遍的不变的东西。

现象学作为20世纪的一门新兴的哲学，一直都被中西方哲学界称之为最晦涩，最难懂的哲学。国内的胡塞尔研究专家倪梁康先生亦称：胡塞尔始终是一个描述性的哲学家，尤其是现象学的描述具有两方面的

依赖性:一方面是它对直观的依赖性。它仅仅描述在直观中呈现出来的东西,而不试图对非直观的背景因素做因果的解释或思辨的揣测;另一方面,描述必须依赖于语词概念。在直观中所看到图像的越是丰富,对它们的描述所需要的词汇也就越是繁多。胡塞尔因此在他一生的哲学研究中使用了大量的现有哲学术语,并且自己同时还生造了众多的专用词汇供作描述用。很可能在哲学史上没有另一个哲学家会像胡塞尔那样需要诉诸于如此之多的概念表述。除此之外,在胡塞尔现象术语方面还有两个特征引人注意:其一,胡塞尔是一个极为严肃的、视哲学事业为生命的哲学家。他在其一生的思想发展中不断地修改和纠正他自己的思想,而作为这些思想长河之水滴的概念范畴也自然也就处在不断地变化流动之中。其二:撇开他自己生造的哲学术语不论,胡塞尔还常常有意无意地在他的描述中有区别地使用一些日常生活中的同义词,这些区别虽然细微,但清晰可见,而且往往具有本质差异。①

再看"纯精神强化对象"、"纯精神强化客体"。

关于"纯精神强化的对象"与"纯精神强化客体"二语,首见于杨洸发表在《中国音乐》1985年第4期《音乐作品及其存在方式——罗曼·茵加尔登的音乐美学思想》第六部分"音乐作品的存在方式"之中(第46页)。但此后论及茵加尔登的中国学者(如于润洋、茅原、罗艺峰、王宁一等)采用的"纯意向性对象"与"纯意向性客体"均出自由杨洸翻译(未正式出版)的茵加尔登《音乐作品及其本体问题》手稿。结合胡塞尔及其现象学特征,以及茵加尔登关于音乐作品存在方式的论述,同时考虑中文语意的表述,显然"意向"要比"精神"更接近、更贴切。即:

> 音乐作品,从本体看。没有像绘画或建筑中由作者创作出一幅画或建成一座相应建筑物那样的"原著"。我们与之接触的不是某一实在对象、而是纯意向性对象。
>
> 音乐作品,在其许多重要的细节上,超出具体声音质量的范围,而从另一个方面谈,在某种意义上却达不到这个范围。因为这个范围乃是在空间和时间方面个性化了的,而音乐作品依然是超个性化的和超时间创作的果实,它的个体性是纯质量的。音乐作品是纯意向性客体,其产生之源头是某一实在客体,而其后来存在的基础乃是一系列其他客体。

① 倪梁康:《胡塞尔现象学概念通释》,参见"中国现象学网". http://www.cnphenomenology.com/

如无大谬，笔者以为，“精神强化客体”与“意向性客体”应与“intentional object”直接相关。其实胡塞尔本人曾这样说过：“意向性现象学第一次使得作为精神的精神成为系统性经验和科学的领域，从而引起了认识任务的彻底改变。绝对精神的普遍性在一种绝对的历史性中包容一切存在物，而自然作为精神的创造物也适应于这种历史性。”[①] 他还指出：“认识体验具有一种意向，这属于认识体验的本质，它们意指某物，它们以这种或那种方式与对象发生关系。尽管对象不属于认识体验，但与对象发生的关系却属于认识体验。”[②]

正因如此，作为胡塞尔的学生，茵加尔登称音乐作品不是“实在性的对象”，而是“意向性的对象”，并将“意向性的对象”作为音乐作品存在方式的结论就已经十分明确，即，音乐作品只存在于人的意识当中，或者说，音乐作品的存在是以非实在的意向性方式存在。

然而，正如于润洋所言，现象学及其茵加尔登的观点与结论对于我们竟是那样的“陌生”，甚至，其中或多或少还有与我们熟知并掌握的马克思主义哲学相抵牾。

关于“存在”，马克思辩证唯物主义认为：

人直接地是自然存在物。人……作为有生命的存在物，一方面……是能动的自然存在物；另一方面人作为……感性的、对象性的存在物，和动植物一样，是受动的、受制约的和受限制的存在物，也就是说，他的欲望的对象是作为不依赖于他的对象而存在于他之外的。[③]

一个存在物如果在自身之外没有自己的自然界，就不是自然存在物，就不能参加自然界的生活。一个存在物如果在自身之外没有对象，就不是对象性的存在物。一个存在物如果本身不是第三者的对象，就不是对象性的存在物，也就是说，它没有对象性的关系，它的存在就不是对象性的存在。……非对象性的存在物是非存在物。[④]

非对象性的存在物，是一种非现实的、非感性的、只是思想上虚构出

---

① 胡塞尔文集：第六卷，346。转引自汉斯-格奥尔格·加达默尔著，洪汉鼎译. 真理与方法：上卷[M]. 上海：上海译文出版社，2004：315—316.

② 胡塞尔著，倪梁康译，夏基松、张继武校. 现象学的观念[M]. 上海：上海译文出版社，1986：48.

③ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第47卷[M]. 北京：人民出版社，1979：167.

④ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第47卷[M]. 北京：人民出版社，1979：168.

来的存在物，是抽象的东西。[1]

于是，一场为捍卫马克思主义哲学(美学)及其辩证唯物主义的学术论辩在所难免。

三、对茵加尔登学说的批判

1988年，于润洋发表了他的《罗曼·茵加尔登的现象学音乐哲学述评》[2]，经过较为客观地对现象学以及胡塞尔、茵加尔登及其音乐存在方式学说的具体分析之后，他阐明了他的学术观点：

茵加尔登在阐述音乐作品是纯意向性对象过程中，涉及到了不少值得我们思索的问题。这些问题虽然还都有待于进一步研究，但是对于我们进一步探讨音乐本质、音乐创作、表演、欣赏诸问题都有一定的启发性，可以开阔和活跃我们的思路，深化音乐哲学基本问题的研究，例如茵加尔登提出的关于音乐作品的单层结构以及它同现实实在世界事物之间的疏远关系等等问题，这对于长期存在于我们音乐创作实践、理论研究、音乐评论领域中的概念化倾向和模拟论的残余影响的克服不会是没有启示的。茵加尔登提出的关于音乐作品感情品格这种非声音成分的存在以及它同声音成分的契合为一的问题，对于我国目前的音乐创作和理论研究具有两层意义：一方面它有利于我们从理论上克服汉斯立克的纯形式论的影响，扭转忽视思想精神内涵、单纯追求形式上标新立异的风尚，另一方面又有助于克服将内容与形式机械割裂、忽略对声音形式的塑造和深入研究而侈谈空洞内容的趋向。茵加尔登提出的关于人通过自己的意向活动填充和丰富被构造的对象这个原理，对于发挥和调动演奏者、欣赏者在最后完成建构音乐作品这个整体过程中的积极作用和潜力上有非常重要的意义。茵加尔登的这种看法，应该说已经从理论的高度为60年代发展起来的"接受美学"做了必要的准备，某种意义上成为它的先导；所不同的是，他是从纯粹现象学的角度来阐述这个问题的。一部音乐作品在不同历史时代的接受者那里将显现出不同的面貌。加深这方面的研究无疑将为音乐史学开辟一个广阔的新领域，而过去的音乐史学只注意创作主

---

[1] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第47卷[M]. 北京：人民音乐出版社，1979：169.

[2] 于润洋. 罗曼·茵加尔登的现象学音乐哲学述评[J]. 中央音乐学院学报，1988(1)：3－14.

体，却忽略了同时从“接受者”主体这个角度来思考历史。

他同时还指出：当然，茵加尔登音乐哲学对音乐史学研究的启示不只表现在这里。例如他对音乐作品的“内在时间结构”的分析，这对音乐史学中的不同历史时期的风格研究有重要启示。因为不同时期音乐在时间的结构和组织方式上的差异常常造成风格上的变革。茵加尔登在讨论音乐与现实世界的关系问题时特别强调，音乐作品同其产生的历史时代的关系问题是极其复杂的问题，必须全面地研究这种错综复杂的关系而不能犯主观主义的、简单化的错误。茵加尔登有一段话虽然说得有些刻薄，但却相当中肯，不妨在这里引述一下：

事先把作品解释为特定的（但尚未详细揭示的）互为因果的现实和文化条件的产品，并给它强加上实际上并不是它所特有的各种特性。不仅如此，研究者通常是在做出这样的解释并给作品强加了不是它特有的品格之后，并在结果中尚未得到足够材料以认知艺术作品自身之前，就开始在假认知的作品基础上提出各式各样关于产生作品现实与文化互为因果条件的假说。开始确定以往时代的一系列新的假条件，或是以作品的假特点为根据确定时代的“图景”，好像由于所采用的假说这个时代产生了作品及其特点；或反之，在那个产生作品的仿佛被认知了的时代的基础上确定作品的“图景”。这一套作法必然导致世界（在很大程度上是臆造的世界）诸事件进程的循环假证。①

由于多方面的原因我国的西方音乐史研究长期以来受到对马克思历史唯物论原理的简单化、肤浅化甚至机械理解的影响。当我们今天对这种情况进行反思的时候，茵加尔登的这些话是值得我们认真思索的。

任何一种音乐美学思想的体系或理论最终都不能回避一个带有根本性的问题：音乐作为特定历史时期特定阶层人们精神活动的产品，它与该历史时期该阶层人们的社会存在究竟是一种什么关系？茵加尔登音乐哲学最大的缺欠是对这样一个根本性问题没有明确给予回答。也许人们会说，茵加尔登已经回答了他想回答的问题。然而，作为对音乐艺术的本质探讨，这毕竟是个大缺欠。

问题在于：为什么茵加尔登不去正面回答这个问题，而是避开了它。

---

① 杨洸手稿。——于注

按胡塞尔现象学原理，意识是一切对象的本源，至于现实实在世界是否独立存在，这本身就是一个被悬置起来的问题。按照这样的哲学逻辑，音乐作品，作为一种观念性的东西，它的本源只能是意识自身。茵加尔登作为一个有实在论倾向的现象学哲学家，虽然他承认客观实在世界的存在，但是，像音乐这样一种纯意向性对象同这个客观实在的关系是怎样的，这就完全是另一个问题了。诚然，茵加尔登在《音乐作品及其同一性》一书中并没有明确主张音乐作品的最终本源只能是人类意识，同客观实在无关。他甚至不得不承认这二者之间有某种关联："十分清楚，这个人（按指作曲家）与他周围无生物和有生物世界，尤其是与他同时代人的世界处于千丝万缕的联系之中。这一事实影响到作者创作的作品，所以根据作品的特点在某种近似的程度上推论它的作者及围绕作者的世界至少是可能的。"[①]但是，他毕竟没有指明是什么东西最终决定着、制约着音乐作品从精神内涵到本体结构的整体。尽管茵加尔登音乐哲学中有不少颇为精辟、发人深省的见解，但是最终他却不能回答涉及音乐这门艺术自身以其发展的一系列重要问题：在这个所谓"纯意向性对象"的后面有什么东西最终使之成其为"纯意向性对象"？究竟是什么东西决定并推动着人类音乐审美意识和审美创造的发展？公元8世纪以来的西方音乐从精神内涵到风格、技法所经历的种种演变，直到形成今日西方音乐的面貌，其背后原因究竟是什么？人类意识根源于人类物质生活关系的总和，人类的精神生活最终只能从人类物质生活的矛盾中得到解释。事实证明，茵加尔登作为一个在哲学思想深处深受胡塞尔现象学观念影响而不能摆脱它的束缚的思想家，对这样一个历史唯物论的原理终究是难于接受和把握的。我认为这正是造成他的音乐哲学巨大缺欠的根本原因。[②]

此后，1991年、1996年，茅原、罗艺峰、王宁一、于润洋等学者也都先后发表了他们对现象学以及茵加尔登学说的看法。坦率地说，虽然在他们的文章中不乏犀利，甚至激烈的言辞，但与此同时，在他们的字里行间却又体现出了他们作为中国音乐美学家必备的理论素养——对于马克思、恩格斯、列宁原著的熟读与运用，对于逻辑、推理的轻松驾驭，以及属

① 杨洸手稿。——于注

② 于润洋. 罗曼・茵加尔登的现象学音乐哲学述评[J]. 中央音乐学院学报，1988(1)：14.

于他们自己特有的思辨才华。[①]

茅原指出：[②]

“纯意向性客体”是现象学派特有的术语。现象学派认为：一切客体都是被主体所“意向”的客体。意向性即人的意识对于客体的关于性、指向性。“主体的意向与客体的被意向相互关联”，就是“思维与世界的交流”，这是茵加尔登的老师胡塞尔的一个基本观点，茵加尔登被认为是现象学美学的杰出代表，其基本观点是和胡塞尔保持一致的。现象学把意向性客体分为两大类，一类是认识行为的意向性客体（包括实在对象和数学中的观念性对象），另一类是纯意向性对象（包括除数学中的观念性对象之外的一切观念性对象），茵加尔登又把纯意向性客体分为两类：“原始纯意向性客体”（其存在来自人的直接意识活动）与“派生纯意向性客体”（其存在特征是以“意义单元”为中介的纯意向性客体，如文学艺术即是）。音乐作品就是属于派生性意向性客体中的一种。

茵加尔登“派生性纯意向性客体”本来就是一种以“意义单元”为中介的意识性对象，又必须依靠物质基础而存在。本应可以明快地作出结论，但是，他与一切现象学者一样，说是“不带任何理论框架”，其实是摒弃除现象学以外的学术成果（包括自然科学在内）。坚持胡塞尔“直觉所直觉到的本质，就是本质的存在”的“先验自我”的唯心主义思想路线。回避回答物质是第一性的还是精神是第一性的问题，一直在循环论证中兜圈子：

如果音乐作品是意识性的东西，它就不是一个客体，而它是一个客体，所以，不是意识性的东西；虽然音乐作品是个客体，但，它无重量、无可触实体、无空间定位，因此，要否定它的物质性；结论是：既非物质的，又非意识的，而是“纯意向性客体”。这个“纯意向性客体”又回到了出发

① 迄今为止，在笔者接触到与阅读到的中国音乐美学家及其著述中，读马克思、恩格斯、列宁原著最多，并最具有马克思主义哲学以及历史唯物主义与辩证唯物主义理论自觉的学者当以于润洋、茅原、王宁一为代表，如于润洋：《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》(1981)、《释义学与现代音乐美学》(1990)、《音乐形式问题的美学探讨》(1994)、《论音乐作品的二重存在方式》(1996)、《杜夫海纳审美现象中的音乐哲学问题》(1997)、《苏珊朗格艺术符号理论中涉及的音乐哲学问题》(1999)；茅原：《关于〈巴黎手稿〉评价问题的几点看法》(1983)、《人化的自然和音乐的耳朵——〈巴黎手稿〉与音乐美学》(1983)、《马克思的哲学对音乐美学的启示——自然性与社会性》(1994)、《马克思的哲学对音乐美学的启示——创造论》(1994)、《马克思的哲学对音乐美学的启示——价值论》(1995)；王宁一：《关于音乐美学研究对象问题的思考》(1991、1992)等。——笔者注

② 茅原. 音乐作品的存在方式[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1991(3)：23－29.

点上——音乐作品还是意识性的东西。

他接着提出，茵加尔登对“音乐作品的存在方式”的种种探讨与回答，实际上只是在探讨“音乐作品存在于何处”的问题。但“在何处”并不等于“什么方式”。如果一定要说这些就是音乐作品的一系列存在方式的话，那么，统一这一个系列之间如此之大的差异的基础是什么？是什么本质制约着这么多不同的现象，并使这些现象的发生和由此及彼的运动成为必然？

于是，他运用马克思主义唯物辩证法，以及盛行于80年代的“信息论”对“音乐作品的存在方式”提出了他自己的理论假说：

首先，他确定了自己的理论前提（显而易见，也是马克思主义认识论的前提）：

物质是第一性的，它不依赖于意识而存在，可以独立存在，因而有纯物质的存在方式。

意识是第二性的，它必须依赖于物质而存在，因而不可能有纯意识的存在，意识在人的机体中依附于大脑而存在，意识的产物是二级派生物，文学艺术就是这种二级派生的意识形态，它的存在必依附于一定的物质载体，它自身有内容、有形式，这个外在于它的物质载体就是它的外形式。乐谱、录音磁带、唱片、演奏家的演奏，乃至人的头脑，事实上都是它的外形式。音乐作品的确是一个客体，但是，这意识形态的存在方式决不能是纯意识的，而必然是物质与精神的统一存在方式，其本质是意识性的。其存在方式却是物质与精神相结合的，否则就不能存在。

物质的东西，从一个人手中转移到另个人的手中，必须实现物质的位移。

意识与意识形态的传播，都是靠了信息传递来达到目的的。

于是，他提出了他的假说：

音乐作品的存在方式是一种特殊的精神性信息存在方式，其本质是精神性的，但不可能脱离物质载体而存在，因而是精神与物质统一的存在方式。

他补充道：

提出这一假说的根据，首先是因为信息具有普遍性、高度概括性（横

断性)与对偶性特点,具备作为范畴的基本条件。其次,信息具有音乐作品的一切特点,如果要给音乐作品的存在方式下定义,即把音乐作品的存在方式这个小概念纳入一个比它更大些的概念,看来,选择精神性信息的存在方式作为这个大概念是比较合适的。因为:

(1) 精神性信息(以下简称"它")与音乐作品一样,离不开物质载体,采取精神与物质统一的存在方式,又必须具有意义,其意义的二重性是语义学意义与美学意义,二者成反比,正如音乐作品中内容真、善的意义与形式美的意义。

(2) 它与音乐作品一样,既有具体性(就是这一个而不是另一个),又有抽象性(无重量、无体积,无可触性实体)。既可外在于人的意识保持客体性质不像意识之依附于人脑。又能进入人的意识之中,转化为主体性质,被人的意识所接收和处理。

(3) 它与音乐作品一样,既有目的性,本身又是手段,以满足人类精神需要为目的,亦即是满足人类精神需要的手段。离不开一定的能量——必须通过能量才能传播、只有通过人才能接收、译码和处理。而且可以不断变换载体,从信息源进入信道到达信息宿主,信息宿主又可转化为新的信息源。

(4) 它与音乐一样,在传播过程中缺乏守恒性,不断发生变异。信息被维纳(Norbert Wiener,美国数学家,控制论的创始人,1894～1964——引者注)称为"负熵",是事物有序性的标志,熵则是事物无序性的标志,二者构成一对范畴,互相对立,互相联系,互相转化,构成反比。音乐作品在流传中发生的变异亦与此一致,既可能增熵,在一定条件下也可能减熵。

(5) 信息量是以信息的新的程度为标志的。收发双方具有主体间性(你懂我也懂),又是可接收性的前提。信息陈旧就没有信息量也无意义。信息过于新,缺乏主体间性,则无法译码,而难于接受。所以,信息量与可接受性成反比,因而必须新旧适度。音乐创作也与此一致,完全无新意则无创造性,缺乏信息量,听众不感兴趣。过于新的作品,信息量过大,主体间牲偏弱,人们也难于接受。最佳方案是寻求继承与创新两方面的适度。

(6) 信息质以信息的效用程度为标志,效用是多方面的。音乐作品的质也体现效用程度,效用也是多方面的,不仅在内容方面,也在形式美

方面，甚至也在实用方面（如音乐医疗）等等。

(7) 它具有物质载体，但与纯物质存在方式不同，一包棉布，从汽车上移到火车上，汽车上便失去了这包棉布，火车上则增加了一包棉布。汽车与火车不能同时享有同一包棉布。信息却是由一个人传递给另一个人，而发出信息的人并不因此失去信息，收发双方可以共同享有同一信息。音乐作品与此完全一致，可以同时由许多人共同享有它，而使人们享有它的作曲家、演奏家、指挥家同样也享有它，并不因为传递给别人就自己失去了它。

(8) 精神性信息在传递时，处于显态存在方式，在停止传递时，仍存在，却处于潜态存在方式。音乐作品与此一致。在不演奏或播放时，存在于乐谱之中，只有专家能凭内心听觉倾听它，对于广大听众来说，它还是个哑巴，即它还处于潜态存在方式。随着演奏或播放，它才处于显态存在方式。演出或播放停止之后。又回复到潜态存存方式。

针对茵加尔登的“音乐作品的存在方式”，茅原最后指出：

音乐作品的生命也经历“产生、发展、衰亡”的阶段。有时，“死去”的东西又复活了，被遗忘的作品又会重新被人们所喜爱。不过，即使某一音乐作品永远退出了历史舞台，也很难说是真正的“死亡”，它汇入了传统的河流，既被扬弃，又被继承和发展。但是，这种变化已经超出音乐作品存在方式的范围，而是属于音乐文化发展的研究课题。

同年，罗艺峰发表了他尚未正式出版的著作《音乐美学》中的一部分(音乐作品的存在方式)，文中涉及到了茵加尔登“层次论”以及“意向性”问题。他认为，茵加尔登在音乐美学研究上的卓越之处与杰出论述，主要在于他对作品本体性质的说明和对音乐作品“层”的分析。[①]

1996年，经集思广益并相约了三年以“音乐的存在方式”为主题的第五届全国音乐美学学术研讨会在山东淄博召开，大会收到紧紧围绕这个主题而撰写的论文高达40余篇，与会者们踊跃地从更为广阔的视角阐述了他们对“音乐存在方式”的学术观点(详后)。其中，关于茵加尔登学说的再度讨论，当以王宁一的《音乐作品存在方式之我见——罗曼·英加尔顿〈音乐作品及其本体问题〉一书读后》与于润洋的《论音乐作品的二重存在方式》两篇论文为最有代表性者。

① 罗艺峰.论音乐作品的观念层次及其美学意义[J].中国音乐学，1991(4)：71－79.

王宁一在他的《音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔登〈音乐作品及其本体问题〉一书读后》[1]一文中针对茵加尔登提出的一系列学说，从"存在与非存在"、"同一和不同一"的理论前提入手，直击茵加尔登涉及"创作"、"乐谱"、"演奏(唱)"、"欣赏"的几个论域，最后以"予其矛攻其盾"的方式，对茵加尔登发出了"实在性和意向性"的追问。

首先，他针对茵加尔登关于"作品"、"存在"、"非存在"、"同一"，以及"纯意向性客体"等学说指出：

一部音乐作品创造史就是人类在克服这存在与非存在矛盾中，将自己的本质力量对象化的历史。如何从存在与非存在的统一中辩证地把握音乐作品在人类世代承传的运动中存在的不变的真实，当然是一个难题。不过我得坦率地承认，如果只是说到存在，茵加尔登把音乐作品的存在方式仅仅归结为"纯意向性对象"，对我来说的确难以欣然接受。

稍加思索就会明白，茵加尔登证明着的"不同一"，乃是音乐作品和同一作品演奏的不同一；音乐作品和对同一首作品感受的不同一；音乐作品和记载这同一作品的总谱的不同一。——这真令人哑然失笑，他所津津乐道并大事渲染的"不同一"，原来处处道出的却正是"同一"。他真正发现的只是同一中的不同一而已，却断不能证明这个"我们几乎每天都与之像好朋友一样接触并且是日常文化生活一个自然部分的东西"(茵加尔登语)，竟然不是音乐作品本身，不在音乐作品存在方式之列。英加尔登不过是和我们开了一个"白马非马"的玩笑而已。

既然茵加尔登的结论全部建立在这个"同中之异"之上，那么"异中之同"的存在就将动摇他的逻辑基础。他说，恩格斯曾指出："蔑视辩证法是不能不受惩罚的。无论对一切理论思维多么轻视，可是没有理论思维，就会连两件自然的事实也联系不起来，或者连二者之间所存在的联系都无法了解。"[2]于是，他认为，"这正是导致他(茵加尔登)理论失误在方法论上的重要根源。"

因为，王宁一认为英加尔登的叙述不但涉及到了同一作品演奏的"不同一"，同时也涉及到了音乐作品在自身生成的各个阶段上的"不同一"。于是他运用了黑格尔在《大逻辑》中的论述，"以纠正茵加尔登的偏

① 王宁一．音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔登《音乐作品及其本体问题》一书读后[J]．中国音乐学，1996(3)：60－78.

② 马克思恩格斯选集：第三卷，第482页。——王注

颇”——差异性正是存在于同一性之中,差异性(即不同一)只有在它的他物(即同一)中,才是它所是的那个东西,才有它真实、持久的存在。[①]

针对茵加尔登认为总谱(乐谱)是符号体系(特种符号体系)。既不是物理的,也不是心理。对于主观活动而言它是先验的产物,对于理解符号的行为而言它是先验的对象。因此不能把音乐作品同它的乐谱(总谱)混为一谈的观点。王宁一指出,乐谱的存在使音乐作品在头脑中的主观存在显现为物理性客观存在,从而使只能由个人体验的东西,变成了可供社会群体共同观照的东西,时间性的存在转化成了空间性的存在,物理性的纸张上的书写符号或印刷符号,却蕴含着可供观察者转化为声音的信息。从而使作曲家的作品有了传达的可能。以至于内行的专家仅凭乐谱就能间接感受音乐作品。由此引向深入,王宁一以诘问的方式质疑茵加尔登:心理—物理,体验—观照,个体—群体,时间—空间,符号—信息等,哪一样的存在方式不是“不同一”?哪一个能够“混为一谈”?可见乐谱和作品之间的同一性正是由那个“不同一”所造成。

针对茵加尔登关于演奏的一系列论述,王宁一指出,笛卡尔的“我思故我在”还只是承认“我”的存在而已,茵加尔登却把头脑中的存在称做“音乐作品的存在方式”,成了“我思即它在”,岂非有过之而无不及?

世上没有脱离空间的时间,也没有脱离时间的空间,真实的音乐作品必定在特定的时空中存在。音乐作品本质上是时间性的,空间则是它赖以存在的外部条件。但一旦要展现其时间性的内涵,则只有借助一定的空间,才能获得真实的存在。

音乐作品既可以在这里定位,也可以在那里定位的性质决定了创作中和总谱上无需限定空间定位,却并不能证明真实的作品不需要空间定位。茵加尔登把真实作品必有定位的性质归之于“大量演奏”,而把无需限制定位的性质归之于他的“作品本身”,使之与真实作品空间定位决然对立,似乎他的“作品本身”是根本不需要定位的,凭着这一点建立起它与大量演奏的“不同一”,恰好只是暴露出他的“作品本身”不是真实的存在而已。不能说这一系列“空间定位”的转换,不是“作品本身”的“存在方式”,唯有那个没有“空间定位”的“作品本身”才是“作品本身”。

① 黑格尔.大逻辑:下卷[M].39.——王注

王宁一认为，由于茵加尔登否定了他论述音乐作品的存在方式时开宗明义的宣言："不愿满足于盲目的抽象议论，而想以具体的事实来论证它的原理"。但是他对于"作品本身"时间性质至关重要的"原理"上，却又陷入了盲目而又"抽象的议论"。

在谈到"欣赏"时，王宁一指出，严格地说，音乐作品"并不是存在着，而不断地生成着，又不断地消逝着"，再生成又再消逝。而在生成与消逝的循环之间，赖以延续的纽带正是听众（包括一切音乐家）的感受所形成的音乐传统。正是它确证着音乐作品的存在，并在确认音乐作品真实存在的前提下，成为维系音乐艺术存在的一个不可或缺的重要方面。音乐作品究竟在哪里存在？从静止割裂的"不同一"来看，似乎这也不在那也不在，而从不同一的同一看它就处处皆在。它在人类音乐立美、审美实践的运动中存在，在物质与精神的不断的交流与转化中存在。"事物在其存在的每一瞬间，既是它自身，同时又是别的什么"，"运动是物质的存在方式"，音乐作品也不例外。而那个分割运动流程的"不同一"，什么也不曾证明，什么也不能否弃，什么也无法确立。

在论及实在性和意象性时，王宁一指出，如果说茵加尔登的论述还有自己的逻辑的话，那么，由于他"从印象出发"的主张，便注定了他只能走"从个别到一般"这种归纳推理的路向，又由于他对辩证法的不信任，所以他的推理从来未曾超出过形式逻辑的范畴。归纳起来，他的推理似乎就是：

因为：

音乐作品及其演奏不是同一的；

音乐作品和它的有意识感受不是同一的；

音乐作品和它的总谱也不是同一的；

所以：

音乐作品在它的全过程中都不是实在客体，而只能是纯意向性的对象（客体）。这就是音乐作品的存在方式。

王宁一质问道：难道这还成其为逻辑吗？作为归纳推理起码的要求，结论必须是对前提归纳的结果，就算我承认其前提的"正确"，由此的结论也只能是"音乐作品在其全过程中的诸环节上都不是同一的"。"不同一"并不是事物的质的规定性，"不同"并非"不是"、"不在"，在黑格尔

看来"说一切事物都是有差异的，这是一个很多余的命题"[①]。至于它是不是什么非实在客体，是不是于什么纯意向性对象，就不是那些惟恍唯惚的"不同一"所能证明的。并且"形成了地道的循环假证"。

在茵加尔登心目中的"音乐作品"无疑是实在客体。而且毫不犹豫地说它是"自身"，此"自身"与彼"自身"也绝不是同一的。在这种理解下，当茵加尔登断言"音乐作品的存在方式是非实在客体"时，他说出的判断就是(实在的)音乐作品(自身)不是实在的音乐作品。而当他说："有这样一件事实，可证明不能把音乐作品等同于它的各次演奏。""音乐作品与其各次演奏相反，它没有什么特定的空间定位。""音乐作品自身的所有乐章都同时存在。"

此时的"音乐作品"就被从自身中抽象出了一个与自己对立的替身："作品自身。"因此或者"音乐作品"不是"作品自身"，或者"作品自身"不是"音乐作品"。

揭示逻辑的悖谬并不就是一切，世上常有这样的事，某人的结论或许并不错误，只是在逻辑上不大在行，因而推理不合规则，我们就不能简单地抹杀他的结论。何况按照马克思主义的批判精神，对于一个错误的东西也必须首先划清它合理的界限，才能有效地扬弃它。

对于现实的人来说，面前展开着两类实在的对象客体。一个是"自然"，另一个还是"自然"。不过我们把后者称之为人化了的"自然"，即人通过实践(如通过肢体动作，制造并使用工具并辅之以情思)改造身外客体所创造出来的"自然"，用德国古典哲学的语言，也可说是"自在之物"和"为我之物"。因为两者皆是物，所以才能作为"客体"成为人的对象。大千世界除了这两类对象之外什么也不存在。就连"人"这个主体，如果不承认他是上帝创造的不食人间烟火的和上帝一样的东西，他的机体、血肉、感觉、情思也就一概不复存在。

音乐作品显然是一种人化的自然。而在这种属人而又为人而在的人造客体之中，根据它满足人的需要的不同又分为物质产品(如农产品和工业产品)和精神产品(包括一切科技、文学、艺术等文化产品)，两者的共同点就在于它们都是产品，至于它是满足人的物质需要还是精神的需要，都不可能脱离这种实在的物性而存在。因此，从总体上看，音乐作

① 黑格尔．逻辑学：下卷[M]．44．——王注

品的存在方式只能是物质和精神的统一体。对于音乐家的立美实践(创作、表演),它是精神化了的物质;对于听众的审美活动来说,它是物质化了的精神。一个没有精神的物质和没有物质的精神的音乐作品都是不可思议的。

所谓“纯意象性的对象”常可作两种理解,一种是说这(“非实在的”)“意象”意指着某种(实在的)“对象”;另一种是说,这个“对象”纯粹是由“意象”本身构成的,因而具有“非实在性”。在第一种情况下,这接近于承认音乐作品是物质和精神的统一体,在这“实在的”物质本体中蕴涵着音乐家的理想和目的,而听众依据这个物质本体还需投入相应的理解,正如人的精神只有在物质中才能存在一样,物质中的精神也只有在精神中才能得到确证。多数人是这样理解的,茵加尔登也常情不自禁地这样利用着它,但这并非茵加尔登的本意。从他把音乐作品规定为纯意象性对象,又用 A≠非 A,非 A≠A 的逻辑彻底地与“实在客体”划清了界限之后,这个“纯意象性的对象”就再也不可能是物质精神的统一体了。他甚至断言在“音乐作品中,我们与之接触的”都不是实在客体而只是“纯意象性对象”了。奇怪的是他用了整整一章来分析音乐作品的声音成分和非声音成分,试问一个具有声音成分的东西还是非实在的吗?

茵加尔登一再强调他的“音乐作品”只是“纯意象性的对象”,这个对象是一个“非实的客体”,它与音乐作品是“等价”的。既然如此,还谈什么“存在方式”?还怎么能称之为“客体”?在我看来,人类通过立美活动创造出来的这个审美客体(音乐作品),就是那实实在在存在着的那同一个物质和精神的统一体,断不会是由于听众在欣赏中用意象活动的积极参与,又创造出另一个与之“根本不同”的“审美客体”。茫茫宇宙、朗朗乾坤,我们到哪里去寻找一个“非实在的”东西呢?用什么办法能够驾驭这个不是我们的对象的“对象”呢?茵加尔登发现的不过是作品的“影子”,他把自己的影子再度作为对象,通过“直观、提纯、蒸发、还原”,成了“影子的影子”(“纯意象性的对象”),音乐作品在这种“虚幻的反映”中就像“海市蜃楼”般地变得神秘莫测起来,于是,在我的脑海里,只剩下马克思那些千古不朽的名言在回旋:

一个存在物如果在自身之外没有自己的自然界,就不是自然存在物,就不能参加自然界的生活。一个存在物如果在自身之外没有对象,就不是对象性的存在物。一个存在物如果本身不是第三者的对象,就不

是对象性的存在物，也就是说，它没有对象性的关系，它的存在就不是对象性的存在。[①]

但对于茵加尔登的学说，于润洋的观点却明显与茅原、王宁一不同。[②]

他认为：音乐作品的存在方式所具有的二重性，即音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体；音乐作品既是一种客观存在的物态性的实体，[③]同时又是一种精神现象、一种观念性的客体，其中包含着丰富的精神内涵。

他指出，在探讨音乐作品这个客观存在的实体的本质时，马克思关于"人的本质力量的对象化"的论述是我们对音乐作品本质理解与研究的重要理论依据。在音乐作品中，它所体现的特殊的本质力量正是生活在特定社会——历史情境中的人的情感、激情；这种本质力量的对象化的"特殊方式"正是以特定的声音结构为其物化载体；而那个"特殊方式的对象性的实在"和"有生命的存在"正是音乐作品本身。就存在方式而言，音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体。在这个问题上，我们不能不提到罗曼·茵加尔登的贡献。

对于胡塞尔来说，一切客体都只不过是主体的意识中的"意向性活动"的结果，一切客体的存在都是以主体的意识为本源。茵加尔登将胡塞尔的"意向性"原理引入自己的美学理论中来，成为一个核心性的概念，就自然使他的美学观念同胡塞尔的现象学哲学结下不解之缘。然而我认为，据此就将以"意向性"为核心概念的茵加尔登的美学看作是一种先验唯心论，恐怕是过于简单化了，也就有失公允。他接受了"意向性"概念作为他的美学思想的一个核心观念，这是事实；但我们还应该看到他在哲学本体论上与胡塞尔的重要区别。他对胡塞尔将客观实在"悬置"起来存而不论的拐弯抹角的先验唯心论持批评立场，而承认从原则上讲存在着一个不以人的意志为转移的客观实在。但是，他认为，在现

---

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第47卷[M]：167. ——王注

② 于润洋. 论音乐作品的二重存在方式[J]. 文艺研究，1996(5).

③ 于润洋认为："物态性"是指作品的载体是一种物质性的，或者说是一种有高低、强弱、色彩的"物化的"声波，它荡漾于空气中，呈现于接受者的听觉感知，即一个物质实体。——笔者注

实中除了存在着这样一种客体之外，还存在着另一种客体，即依附于人的意识的“意向性客体”，二者不应混淆；而像音乐这样的艺术作品，就其存在方式而言，正是这种非实在的“意向性客体”。将客体作这样地划分，并不一定就得出这是先验唯心论的结论，因为作为不以人的意识为转移的“一棵树”的存在，与作为人类的精神创造物的“音乐作品”的存在，这二者在存在方式上毕竟是两种不同的客体。问题只在于：尽管茵加尔登对音乐作品本体结构的本体特性作了相当精细的分析，但是他毕竟将音乐作品的意向性存在方式绝对化了，而没能充分看到音乐作品作为一种存在于听者意识中的观念化客体的同时，还是一种不以人的意识为转移的物态化客体；从而他也就更不会去回答这个客体的生成和本源问题，反而对人们解释音乐与现实的关系问题的种种尝试提出了非常尖刻的指责。

于润洋进一步指出：音乐作品不是单纯地以其中的一种方式存在的，相反，它的存在方式具有二重性：音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体。这二者处于一种辩证的统一之中，它们相互依存，互为条件。也就是说，如果没有一个自身独立存在的、不以是否有人感知到它为转移的声音客体，就根本谈不到对一部音乐作品的鉴赏或接受，主体的意识参与就无从谈起；而一部音乐作品如果没有对它的鉴赏或接受，没有主体的意识参与，它的所谓“存在”就失去了任何意义。揭示音乐作品存在方式的这种二重性的意义在于，它关系到音乐美学中一系列问题的解决，其中的一个首要的问题，便是如何阐释“音乐美”的问题。而音乐作品存在方式的二重性这个命题的提出，为解决这个难题提供了一个思路和途径。音乐作品的两种存在方式之间的相互融合、渗透，它们之间的互为依存、互为条件的辩证关系，从某种意义上说，就决定着音乐美的性质。

1998年，新一辈音乐美学家邢维凯在他颇具西方音乐美学文献学意义的《20世纪西方哲学、美学领域有关音乐情感意义的探讨》长篇论文中也涉及到了西方现象学美学以及茵加尔登学说。虽然该文的核心议题并不是单纯的音乐存在方式，整篇文章也没有严格地从本体论的角度对现象学以及茵加尔登学说进行辨析。但从音乐美学更为宽广的学科意义上说，对音乐存在方式的探讨，必然涉及到音乐的本质，音乐的

美，以及音乐情感意义等一系列根本性的问题。因此，笔者认为，邢维凯的观点作为我国音乐美学(哲学)20世纪80年代以来涉及茵加尔登其人其说，甚至在对音乐存在方式的大讨论中，仍有学术与学术史的价值。①

总体说来，邢维凯对待茵加尔登及其“纯意向性客体”学说的观点与于润洋基本一致。

邢维凯认为，茵加尔登的“纯意向性对象”乍看起来是个抽象而不能说明什么的论断。但从史学的角度看，当茵加尔登提出“纯意向性对象”这一理论的时候，正是西方音乐美学领域中情感论与形式论、他律论与自律论相互对立，并又僵持不下的时候。现象学的介入，为人们提供了一个新的视点，它超越于争论双方的一般观点之上，为进一步的深入研究找到了突破口——从根本上推翻了自汉斯立克以来自律论音乐美学所谓科学依据的实证主义合理性。茵加尔登的现象学观念把音乐作品一切实在客体严格地区别开来，表明音乐作品作为意向性对象乃是由人的意向活动所构成，它存在于创作者、表演者、欣赏者的意识之中。没有主体意识的意向性活动，不可能言及对象及其存在。从这一原理出发，茵加尔登否定了那种将音乐美的本质归结为某种物理现象(乐音及其组合)的观点，进而指出，除了旋律、和声、节奏、力度、音色等等这些构成音乐作品声音基础的东西之外，还有一些“非声音因素”也同样是音乐作品重要的组成部分，并且在决定音乐作品的审美价值方面起着不容忽视的作用。这些非声音因素主要包括：音乐作品中的时间结构、“运动”现象、抽象形式、造型动机等等若干范畴。这些非声音因素的特点在于“它们离不开声音构成物，只有借助于抽象才能把它们从声音构成物的整体性中分离出来”。但是，茵加尔登特别指出：“这一点，丝毫也不改变其独特的、或更广泛意义上的非声音性质。”②通过对这些非声音因素的讲解，茵加尔登向我们揭示出这样一个道理，即某些超出了声音客体的物理实在性之外的东西，同样可以看做是音乐作品这一意向性对象本体结构的基本要素之一，其重要性与声音因素相等。如果明白了这个道理，就不会在有关音乐审美本质的探讨中把“非声音的”同“非音乐的”(或者说“音乐之外的”)这两种概念混为一谈。

---

① 邢维凯.现象学美学对音乐情感意义的解释[J].乐府新声，1998(1)：3－6.

② 杨洸手稿.音乐作品及其同一性问题[M].第4、5章。——邢注

邢维凯指出，茵加尔登认为，绝大多数音乐作品都显现出一定的“情感品格”，这种情感品格在本质上属于非声音因素，即不是声音客体物理性质的一部分。但是，茵加尔登反对因此而把这种为音乐所特有的情感品格说成是“音乐之外的内容”。他指出：“只有一用语言手段标志和描写的构成物，或更简单地说，某些在其存在方面不依赖于音乐作品的实在客体才是这种“音乐之外的”。而音乐作品的情感品格“是在音乐作品声音构成物自身的基础上产生的，是其非独立的因素”[①]。因此，它在音乐作品本体构成中以非声音因素而存在，是属于音乐作品自身的一种特性。基于这种认识，茵加尔登对情感论与形式论、他律论与自律论相互争论中产生出来的一些基本观念进行了修正。首先，他指明：把“音乐的”这一概念等同于“声音的”，这是一个根本性的错误。不能片面地将声音构成物当做音乐作品的唯一成分和判定音乐作品审美价值的唯一依据。对照这一观点，我们可以看到，所谓音乐自律论者，也就是那些反对音乐表情的人们，正是由于混淆了“音乐的”和“声音的”这两个概念，才把非声音因素的“情感品格”当做“非音乐”成分来看待，拒绝承认它在音乐审美中的价值。茵加尔登关于音乐作品具有非声音因素的论断，有助于自律论音乐美学从方法上走出实证主义的误区。其实，从某种意义上讲，茵加尔登也可算做一位音乐自律论者，因为他特别强调：音乐作品作为一种纯意向性对象，在现实世界中没有直接对应的“等价物”，它自身构成一个与外界隔绝的独立而完善的整体，“出现在音乐作品与现实世界之间的联系对于音乐作品而言，根本不是什么不可缺少的东西”[②]。但是，茵加尔登所赋予音乐作品的这种“自律性”同以往建立在实证主义基础上的音乐自律论对同一概念的理解有着本质的区别。茵加尔登所强调的是，音乐作为意向性对象具有独立于现实世界的自律性，说到底，也就是指人类精神产品的自律性。具有这种自律性的音乐作品不同于任何实在客体，它呈现给我们的并不是某种独立不依、自在自为的客观物象，而是一种借助于一定的物象而与我们的意识相遇、相融的意象。换句话说，当我们欣赏一部音乐作品的时候，绝不仅仅是在“听音”，而是通过听音而“会意”，用茵加尔登自己的话来说，“只有声音的组合与非声音的组合在一起才构成统一的，这时已是完全

---

① 杨泱手稿．音乐作品及其同一性问题[M]．第4、5章。——邢注

② 同上，第4、5章。——邢注

定型的整部作品”[①]。而情感品格作为音乐作品中重要的非声音因素之一,必然是音乐本体构成中的一部分,说它是什么音乐之外的东西,显然不能成立。

茵加尔登在肯定了作品具有情感品格的同时,也对情感论音乐美学思想中存在的主观心理主义倾向提出了批评。他指出,不能把音乐作品的情感品格同欣赏者或演奏者在聆听或演奏这一作品时所产生的某种情感反应混为一谈。音乐作品的情感品格是以音乐构成物声音材料为基础的,它属于音乐自身,而欣赏者和演奏者的情感是以他们个人的心理活动为基础的,虽然可以说音乐作品唤起了他们的某种情感,但这情感只能属于他们自己而不能属于音乐作品。如果我们离开了音乐作品本身去研究听众或演奏者在作品的作用下所产生的情感反应,我们所研究的范围就已经超出了必要的限度,此时所得出的结论在针对音乐本体研究中也就不足为凭了。茵加尔登的意见是有针对性的,而且十分中肯。的确,在以往有关音乐情感研究中存在着大量地将个别主体、心理感受强加于作品的现象,一些漫无边际的联想、随心所欲的解释、穿凿附会的故事,像云雾一般地笼罩着音乐作品,有时甚至使人们忘记了音乐本身而误将对某些东西的津津乐道当作对音乐作品的研究。自律论音乐美学曾经对情感论音乐美学中存在的这种现象提出过尖锐的批评,可惜的是自律论音乐美学走向了另一个极端,正如汉斯立克那样。现象学哲学在音乐情感问题上所采取的立场给音乐美学研究带来了进步,使人们得以跳出“自律论”、“他律论”的框框,既克服了自律论者无视音乐本体结构中具有非声音因素的片面性,同时也指出了情感论音乐美学中存在的一些主观心理主义的错误。虽然茵伽尔登最终并没有能够提出一种有效的方法,用以区分音乐作品的情感品格与欣赏者、演奏者主观情感体验之间的不同(这或许正是茵加尔登音乐哲学的不足之处),但是,它毕竟指出一种方向,在这个正确方向的引导下,一些具体问题的研究才变得有意义。

邢维凯同时还指出:曾经看到,一些以唯物主义者自居的人把茵加尔登的现象学美学简单地划归为唯心主义学说,进而全面否定其理论价值。这种简单武断的做法有失公允。首先,现象学美学的研究领域仅限

① 杨洸手稿.音乐作品及其同一性问题[M].第4、5章。——邢注

于人的审美活动及其同对象相互联系的方式，因此，现象学美学所回答的问题同世界的本原这一哲学的终极问题并不在同一层面上。我们不能任意将现象学美学在审美活动与其对象的关系这一问题上的观点同本体论意义上的思维与存在问题混淆在一起，更不能就此而判定茵加尔登就是一位主张思维决定存在的唯心主义者。此外，在如何看待独立于人的意识之外的现实世界这一问题上，茵加尔登与胡塞尔有着完全不同的见解。胡塞尔主张把现实世界究竟存在与否这个问题暂且“圈在括弧里”悬置起来，为的是避免将任何先入为主的信条带到现象学对意识本身的研究中去。而茵加尔登却认为，一个独立于人的意识活动之外的客观现实世界的存在是无可置疑的，例如一棵树伫立在那里，无论人的意识是否感觉到它，它都照样存在着，占据着一定的空间，具有一定的质量和特征，因此客观实在之物相对于人类意识的自律性必须得到承认。如此看来，如果说胡塞尔在本体论上确有唯心主义倾向的话，茵加尔登的观点则表明了他本人是一位实在论者。虽然胡塞尔和茵加尔登同是现象学哲学家，但我们没有理由把前者的观点强加在后者身上，然后再不分青红皂白地一棍子把他们统统打到唯心主义一边去。

此外，牛龙菲以“道——形——器”三层次的存在系统，对茵加尔登“纯意向性存在”的学说亦指出，就音乐艺术而言，所谓“法式”（由“人法地，地法天，天法道，道法自然”之法所示）或“文式”（由人类文化之实践行为所创）性质的“比音关系”、原行——乐式，并非“器”之层面的“物质性客体”；就其相对独立于任何主体个体而言，并不是“器”层面的特定“对象性客体”；甚至就其相对独立于任何主体个体而言，它也并不是个体层面的“意识性客体”；就其“在者之在”或者“总是某种存在者的存在”（海德格尔语）而言，它也并非纯粹的抽象之“道”或者抽象之“精神”；其在人类“族类”的层面上，确实为人类实践行为所创造，并具备“形”层面的特定“法式”或“比音关系”、“原行——乐式”而言的“不易”性，并从而具备相对某一个体之“意向”性行为实践而言的“变易”性，正所谓“化而载之谓之变”（《易传·系辞》）。于是，作为“形”之层面的“法式”之特殊形态的“比音关系”、“原行——乐式”，相对于音乐实践的个别体而言，便有其所谓“确定的不定”且“不定的确定”，亦即“变易的不易”且“不易的变易”之性质。由此，所谓“法式”性质的“比音关系”、“原行——乐式”，将因“意向性客体”之实践行为的

不同，而在其“不易法式”的规范之中，显现出千姿百态的“变易法象”，并生成天壤有别的“价值意义”。进而，“音乐作品”的“意义”，也将在其“用法”中得以“生成”。①

依笔者之见，“意向”（intention）及“意向性”（intentional）作为哲学、心理学乃至文艺学范畴中的一个重要议题，其原意应指的是：人模糊地意识到需要的心理状态。即当人的需要以模糊的形式反映在意识之中时，所产生的不明确的需求意念就是意向。意向是意志的萌芽，是行为动机的初级形式，同时也是在还未清楚意识到需要对象之前带有情感性的需求动力。意向推动意识进一步明确需要的对象，并产生相应的愿望。从这个意义上看，将“意向”及“意向性”引入音乐美学，并判定音乐作品是“意向性客体”（intentional object），与马克思辩证唯物主义究竟相悖在何处仍是一个尚待探讨的问题。马克思《资本论》中有云：

> 以动物和人相比较，蜘蛛的活动与织工的活动相似，蜜蜂建筑蜂房的本领使许多建筑师相形见绌。但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在蜂箱里建筑蜂房以前，已经在自己的头脑里把它建成了。劳动过程结束时得到的结果，在劳动者的想象中已经观念地存在着。他不仅使自然物质发生形式变化，同时他还在自然物质中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式的，他必须使他的意志服从这个目的。②

可否将马克思所说的建筑师“在蜂箱里建筑蜂房以前，已经在自己的头脑里把它建成了”看做是“意向”，并由此将其视为行为动机的初级形式——推动意识进一步明确需要的对象？如是，那么，作曲家与音乐作品及由此而进一步引出的深层问题呢？

显而易见，捍卫真理与探寻真理从来都是学者并行不悖的双重学术品格，探寻真理是为了更好的捍卫真理，而最有效地捍卫真理，往往更需要孜孜不倦地探寻真理。

其实，音乐的存在方式作为本体论认识论的一个课题，一方面，一味承袭西方哲学传统，过多地集中于主、客体关系的思辨方式，不仅容易产

① 牛龙菲．音乐哲学之视角与论域[J]．交响，1997(3)：9－13．
② 马克思．资本论[M]．北京：中国社会科学出版社，1983：165－166．

生轻视、甚至忽视实践的行为之嫌，而且还有可能导致一种审美价值评价的绝对化。但事实上，音乐存在方式的问题，乃至音乐美学学科中更多有待进一步深入探讨的问题，绝不是仅限于思辨就能做出满意回答的问题。对此，除了犹如于润洋一贯主张和倡导的追求历史与逻辑、现象与思辨的统一外，我们或许更需要以开放的学术胸怀，合理地借鉴并吸收音乐学诸学科具有实践性的研究成果，以丰富我们的研究方法，扩大我们的理论视野。

第二节　“总是在一切存在者的存在中揭示存在者”[①]

应该说，中国学者对于音乐存在方式的关注与研究是多维、多元的，他们与西方音乐美学家将音乐存在方式的探讨囿于本体论的纯思辨还有所不同。就中国学者 80～90 年代对“音乐存在方式”已发表的论文看，仅在对“存在”的中文表述上就有：“存在方式”、“存在形式”、“本体存在”、“音乐存在的本质”、“音乐的本质存在”、“音乐存在”、“音乐美构成方式”、“音乐存在的内部根据——结构”和“音乐存在的外部根据——功能”、“听众即艺术消费群的存在状态——结构”、“内容”的“存在”、“意义”的“存在”、“作品”的“存在”、“体裁乃是音乐作品存在的有机要素”、“形式存在”、“艺术”的“存在形式”等等。这种丰富的语言表述，或许反映出了音乐本身存在方式多层面的复合性特征。但依笔者个人之见，更多反映出的则是研究者因研究视角不同而导致的理论诉求不同。如有从构成角度论“存在”；有从特殊性角度论“存在”；有从作品角度论“存在”；有从“意向”角度论“存在”；有从“边缘结构”方面论“存在”；有从文化学角度论“存在”；有从元理论角度论“存在”等。其论域涉及音乐美学、音乐哲学、音乐社会学、音乐心理学、音乐史学、艺术学等等。诚如韩锺恩所言：海德格尔曾说过的“总是在一切存在者的存在中揭示存在者”，仿佛已变形成为了“一切存在者总是在存在中揭示一切存在者的存在”；而萨特（Jean-Palu Sartre，1905～1980）曾说过的“一切有意识的存在都是作为存在着的意识存在的”也已变为了“一切存在着的意识都是

① 马丁·海德格尔著，陈嘉映、王庆节合译，熊伟校，陈嘉映修订. 存在与时间[M]. 北京：三联书店，2006：17.

作为存在着的意识意识着”。

但是，尽管如此，首先，我们在将“存在”作为实体的前提下需要区分的是：

（一）作为无定性之实体，存在条件在于对时空的占有，其界定实质应为：有或无。

（二）作为有定性之实体，存在条件除对时空的占有之外，还在于有特定主体意向的投入或投射，其界定实质应为：在或不在。

其次，就艺术/审美而言，一个绝对的定理是：凡审美对象都只能是审美主体对客体现象（非本体）的有限把握；遂，在此前提下有必要在哲学层面上进一步澄清现象/本体/存在：

（一）现象（phenomenon），人为者；能被主体所感知、体知、认知的客体部分。

（二）本体（noumenon），自在者；尚未被主体所感知、体知、认知的客体部分。

以上两者为哲学论域中的平行范畴，且皆为主体对其以外者的把握结果。

（三）存在（onto-），自在——人为复合者；除上述两者外还应包括主体在内，遂以“人与自然的现象分离和本体合一均取决于人自身的主体存在”[①]为之界域。[②]

一、从构成角度论“存在”

早在“漳州会议”时，茅原就在他的发言中表达了他从音乐内容的层面，将音乐内容的构成归纳为“三部分”的学术观点：(1) 音乐所反映的对象的客观特征；(2) 音乐所反映的作曲家的主观态度即音乐中表现的思想感情；(3) 音乐所反映的作曲家的精神面貌艺术气质。亦即人的本质力量的抽象化和具体化。[③]

---

① 韩锺恩. 人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解[C]. 福建艺术研究所音乐研究室、现代音乐研究组编. 现代乐风，1992：(9)。——韩注

② 韩锺恩. “第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J]. 中国音乐学，1996(3)：94－101.

③ 茅原. 新时期的音乐美学[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1988(3)：2－16.

1990年，王次炤又从音乐形式的层面提出了构成音乐存在方式的三要素，即形式要素、组织手段要素、形式美法则要素。①

赵宋光从音乐存在的流程切入，以三度程段对音乐创作进行界定。他指出：一度创作是音乐作品的成形过程。即，通过某一具有作曲能力的人类个体心理与生理的长期酝酿，审美意识的各个层面同音乐化音响的各种样态结成可以相互转化的动态网络；二度创作则处于有乐谱为据的音乐文化活动之中，乐谱的书面符号通过读谱的视觉认知，转化为听觉表象和运动器官的活动，进而转化为现实的音响样态；三度创作以专业工程师的创造性劳动为主体，以声学、电学、磁学、光学、力学种种转化前后的对象化存在为客体方面，共同构成特殊的过渡性存在方式。②

关杰、杨韬运用马克思辩证唯物主义，通过对音乐本体论的哲学思考论及音乐的存在方式，他们得出的结论是：作曲家之对捕捉的成分及其在此基础之上的再创造是不确定的，表演者、欣赏者的再创造也是不确定的。因此，音乐的存在方式以一种动态方式存在于主体对自然界和社会生活固有现象的价值肯定中及二度、三度创作的重新构设中。③

汪申申从音乐创作、表演、欣赏的三个环节入手，对音乐作品的存在方式进行论证。他提出："一部音乐作品的存在，总离不开创作、表演、欣赏这三个环节。"而且，"它的存在方式经历了三个三次即九次转化"。即，(1) 创作过程。非声音形态的表现对象——声音形态的听觉对象——由若干有一定固定音高的乐音所形成的音乐形象——按一定规则排列组合起来的乐谱形式；(2) 表演过程。依据乐谱并进行分析研究——在头脑中把乐音符号转化为声音表象——经过设计构思将单个声音变成想象中的音乐形象一用演奏演唱(或指挥别人)的手段把头脑中的音乐形象变成真正的声音；(3) 欣赏过程。把通过听觉器官获得的信息在自己头脑中整合成为相互联系的知觉对象——心理活动沿着不同的途径(审美、认识、情感)发展——对在不同途径中获得的信息进行理性分析(评价与评判)。其结构为：

于创作者，即：表现对象→听觉表象→音乐形象→乐谱形式；

---

① 王次炤. 音乐形式的构成及其存在方式[J]. 音乐研究，1990(1)：63－69.

② 赵宋光. 论音乐存在的流程[J]. 美学与艺术学研究，1997(2).

③ 关杰、杨韬. 论音乐的存在方式——关于音乐本体论的哲学思考[J]. 中国音乐学，1998(1)：67－72.

于表演者，即：乐音符号→声音表象→想象中的音乐形象→实际鸣响着的声音；

于欣赏者，即：听觉信息→音乐听觉→审美判断、形象联想、情感体验→认识评价。[①]

包敏真认为，具有艺术审美价值的音乐作品，所特有的美学本质在于：它是一种超意识形态的符号系统（乐谱谱式），而这种系统的乐象审美是通过作曲家的音乐创作思维的构象过程，表演者的多度运象外化经由听众的品象鉴赏，这三个环节来实现并完成的。[②]

除此以外，也有人认为，创作是在作曲家有感待发的基础上，将个人体验式的心理运动状态，通过乐音的运动状态（音响形式）复现出来；表演是将乐谱形式转化为实际音响的操作过程，通过对不同乐思的处理，以及对乐音力度音色等的不同安排，而达到感觉上对等的目的；欣赏是在个人对音响形式感知的基础上，展开一系列的心理活动。[③]

二、从特殊性角度论“存在”

家浚指出，人的本质力量的对象化就是人的感情和创造力的物化（音响结构形态），情感流（直觉层、审美层、思考层）与音响结构（自然层、联想照应层、理性思辨层）相似并可沟通，两者之间犹如河流与河床形成被载体和载体的关系。因此，音乐的意义不仅在音乐本身，而且，也在音乐和社会生活的关系之中。[④]

周畅认为，音乐的情感与形态关系为通质同构，而非异质同构；原因在于，音乐的形态不是自生的，而是心生的。音乐的结构不是自构的，而是心构的。因此，有生命的音乐形态是情化形态、意化形态；其通质同构既由心到乐，又由乐回心。[⑤]

孙佳宾从“音乐语言——非限定的存在物与限定的存在”、“音乐创作——精神意愿的陈述和表达、音乐作品——积淀着的美的经验”，以及

---

① 汪申申.论音乐作品的存在方式[J].中国音乐学，1996(4)：71—75.

② 包敏真.音乐艺术跨时空魅力之奥秘——关于音乐存在方式的思考[J].中国音乐学，1997(4)：44—48.

③ 转引自韩锺恩.“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J].中国音乐学，1996(3)

④ 家浚.论乐[J].乐府新声，1997(2)：3—7.

⑤ 周畅.音乐的情感与形式——“通质同构”[J].音乐研究，1995(4)：46—52.

"音乐审美——精神针对精神的对话"论述了"音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在"[①]。

邵桂兰、王建高通过对音乐存在的生命形式及其同构关系的论述后，得出了结论：音乐的存在方式，就是音乐家通过音乐符号构成的乐音的动态形式，所传达出来的独特的生命体验。音乐家的感觉就是生命的感觉，音乐家的体验就是生命的体验，音乐家的意识就是生命的意识，音乐的创作就是对生命的发现，对生命的超越。[②]

马卫星认为，音乐运动的"音响性"方式，确定了它的存在方式是"时间性"过程，但又不否定它的"空间性"，同时也确定了音乐音响的"无形性"特质；这些特质表现为：具有反映现实事物自然音响的模拟性，使音乐音响的感受对象具有一种模糊性，使音乐音响的感受对象在感知音乐音响的实际过程中具有一种主观感受上的游离性，使它反映的客观现实具有艺术的表现性，使其对客观反映的"具象性"导致一定的"抽象性"[③]。

杨易禾则又由音乐表演入手讨论真与美的关系，并认为作为精神文化与意识形态的艺术之真，区别于生活之真的特征是经过创造者的主体过滤的主观化了的东西，是"人化"过了的东西，并在它上面留下了人的印记。[④]

麦琼通过比较对音乐进行语言学的思考，认为同源于声音的音乐与语言，由于两者的不同功用而分离，但是，具"元语言"性质的音韵与节奏仍是人类表达情感的依托，这就使得音乐之所以能集中对旋律与节奏的提炼和结合；而其中的"含蓄意指"又使得音乐具有了作为审美对象的自足性。[⑤]

三、从作品角度论"存在"

于润洋指出，在音乐作品中，它所体现的特殊的本质力量正是生活在特定社会——历史情境中的人的情感、激情。这种本质力量的对象化的特殊方式，正是以特定的声音结构为其物化载体。因此，"特殊方式的

① 孙佳宾. 音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在[J]. 中国音乐学，1996(4)：76—83.
② 邵桂兰、王建高. 论音乐存在的生命形式及其同构关系[J]. 中央音乐学院学报，1997(2)：18—23.
③ 马卫星. 浅析音乐音响的存在基础与结构特征[J]. 中国音乐学，1996(4)：84—89.
④ 杨易禾. 音乐表演艺术中的真与美[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1995(2)：5—15.
⑤ 麦琼. 关于音乐的语言学思考[J]. 乐府新声，1996(4)：3—9.

对象性的实在”和“有生命的存在”正是音乐作品本身；再进一步看，音乐作品以两种方式存在，作为第一种方式就是当它还没有被听者当做一个“音乐作品”，并还没有给予审美诉诸的时候，它只是一个客观存在的声音现象；作为第二种方式就是当它成为一个离不开接受者意识活动的非实在的观念性客体。①

张前指出，音乐作品存在方式的独特性在于，一方面使得对它的把握具有一种在对其他艺术“原作”的把握上所没有的难度，另一方面则为音乐表演、欣赏者留下了创造和想象的巨大空间；尤其对于表演者来说，其存在不是一个固定的模式，而是在一次次表演中实现的一个个变体，从而使音乐作品成为作曲者和表演者共同创造的艺术复合体。因此，音乐存在方式的关键问题就在于，它的各个阶段与音乐作品“原作”的同一性和创造性的关系。②

王宁一指出，由音乐特殊性所决定，音乐作品既是一个曾经存在过的非存在，又是一个已经不存在的存在物。因此，一部音乐作品的创造史，就是人类在克服这存在与非存在的矛盾中，将自己的本质力量对象化的历史。③

蔡仲德认为，音乐作品的本质是精神性的，但它作为客体的存在既不是纯精神性的，也不是纯物质性的，而是物质与精神的统一、形式与内容的统一、“声”与“意”的统一。因此，其本体不是人心中的“意”或“意象”，而是以音响形式存在的、外在于人的意识的作品。④

周海宏认为，音乐就是以满足人的听觉感性需要为目的声音的集合，而音乐作品就是一组对音响组织形式的规定（以信息编码的形式记录于某种类型的载体之上，通过主体的解码活动还原为听觉经验中的对象或内心听觉中的声音意象）。⑤

邢维凯认为，音乐作为产生于人类听觉审美需要的“感性对象”，其存在方式是多层面的，虽然这些层面各有其自身的特性，但其中的任何

① 于润洋. 论音乐作品的二重存在方式[J]. 文艺研究，1996(5)：55—63.

② 张前. 对音乐作品存在方式的几点认识[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1996(3)：10—13.

③ 王宁一. 音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔登《音乐作品及其本体问题》一书读后[J]. 中国音乐学，1996(3)：60—78.

④ 蔡仲德. 从“和律论”说到音乐作品及其存在方式[J]. 中央音乐学院学报，1996(3、4)：62—67、8—14.

⑤ 转引自韩锺恩. “第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J]. 中国音乐学，1996(3).

一方都不能脱离音乐存在方式的整体结构而单独构成某种绝对的“自在之物”；其中，音乐的本体体现为声音意象的意义复合体，是构成一种独特听觉感性样式的基础，其本质是精神性、意向性的，但它的存在则以一定的物质载体为条件；音乐的载体（乐谱是最普通的形式）是具体可感的，它记录传达音乐的意象，并将此意象的某些声音因素的特征以规范化及可供交流的方式示意出来；音乐的显现体是音乐意象的现实化、具体化，即展现在人们听觉中的一系列确定的音响结构；音乐的载体与显现体，其本质是物质的，但其存在又必须以本体的存在为前提。①

此外，冯效刚从音乐作品文本入手，指出音乐文本就是在乐谱基础上生成的音乐审美意象之产物，它蕴含着以作曲家情感态度为核心的音乐作品之基本内涵；音乐文本对音乐作品的具体形态有制约的作用，以一种部分相似与交义相似的网状形态的判别进行，并以情感相似为核心来鉴定作品的基本内涵；音乐作品与具体形态、作曲家与接受者（表演、教学、评论、欣赏等）之间的统一，均因音乐文本的存在而成为可能。②

四、从“意向”角度论“存在”

茅原通过对胡塞尔哲学理论以及茵加尔顿音乐美学理论的读解后指出，由菌加尔顿音乐作品是“纯意向性客体”和“纯精神强化对象”而逆之，则胡塞尔所谓“对象在认识中构造本身”就是对象（物自体）按照自身的规律，把它自己的“现象”（甲）显现于人的认识之中，成为人们直观之中的“现象”（乙），而这种“显现”就是“对象在认识中构造本身”；不同者在于，现象（甲）属于存在（外在于人的意识），现象（乙）属于意识（内在于人的表象中）；而当现象（甲）消融于现象（乙）时，也就是“存在在意识中的消融”。结合音乐作品的存在，音乐作品存在于客观的精神文化之中，并且参与形成新的文化传统，不管人的意识指向它还是不指向它，它都存在。③

于润洋指出，一部音乐作品一旦由作曲家创作出来，通过乐谱这一符号体系被标记，并由音乐表演家将其音响呈现出来，使它处于鸣响状

① 邢维凯. 本体·载体·显现体音乐存在方式的三个层面[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，1996(4)：12—17.

② 冯效刚. 对音乐作品“文本”问题的思考[J]. 淮北煤师院学报：哲学社会科学版，1997(3).

③ 茅原. 现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式[J]. 美学艺术学研究，1996(5).

态，这时，该音乐作品便是一个不以是否有人意识到它而转移的、客观上独立存在的物态性客体。然而，当听者把一个呈现在他的听觉之中的声音实体当作一个“音乐作品”，以审美的态度进行感知的时候，此刻，音乐作品对于听者来说，便不再简单是一个与他的意识无关的声音实体，而是一个审美的对象。[①]

冯长春认为，由音乐的特殊性所限定，音乐可以作为一种不具体的、随意的甚至是纯粹观念的想象中的音响形式而存在，因此其存在方式是多样的，既可以是一部作品，也可以是一件产品，还可以是一个现象，甚至可以是一种行为。由此，则可能将人为的有序艺术行为推向随意偶然无序，并将外在的音响形式变成一种内在的观念性音响。[②]

五、从边缘结构角度论“存在”

宋瑾指出，在现在进行时态中，人与音乐之间的关系将在不同的文化语境中发生不同的关系，进而构成不同的文化场：当人创造音乐时，人与音乐就发生创造主体与对象的创生关系，并构成创造场；当人欣赏音乐时，人与音乐就发生审美主体与对象的审美关系，并构成审美场；当人与音乐发生认识关系时，人与音乐就以认识主体与对象的身份组成认识场；当人与音乐发生功用关系时，人与音乐就以功用主体与对象的身份在功利场中得以实现。[③]

韩锺恩在意味深长地援引了深受海德格尔推崇的德国诗人荷尔德林(Johann Christian Freidrich Holderlin，1770～1843)的著名诗句：“充满劳绩，但人诗意地，居住在此大地上”之后，以“人与人相关”(任何“自在”于自然本体中的对象一俟“此在”于人的主体之中便转换为现象而成为人的主体本身)命题为逻辑起点，对音乐存在方式进行了人文学叙事。他指出，音乐存在方式有赖于艺术存在、历史存在、文化存在、生命存在而成型：“作为艺术的存在，体现为特定的音响结构方式及其功能作用，相关社会普遍心理或文化极端品；作为历史的存在，体现为特定的历史现实及其音乐思潮生态，相关社会分工与历史定位；作为文化的存在，体

① 于润洋.论音乐作品的二重存在方式[J].文艺研究，1996(5)：55—63.

② 冯长春.从“大音希声”到“四分二十二秒”——关于“无声之乐”的美学思考[J].黄钟，1999(1)：92—97.

③ 宋瑾.人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念[J].艺术论丛，1995(19).

现为特定的族类群体生活、行为方式及其音乐风格类型样式的形成，相关家族记忆或族类识别；作为生命的存在，体现为特定的个体人格及其音乐文化当事人审美理想的生成，相关任一事件及其当事人的即时姿态。”因而，“音乐存在方式必然是一个动态（非静态）的结构过程。”他认为，处于当下历史时段、作为依附于语言并具有文化学本质意义的人，一方面需要“诗意地存在”，并以“艺术语言作为自己的居住之家”，另一方面又必须使“自在方式”与“他在方式”实现互动制衡。①

六、从文化学角度论“存在”

受当代音乐人类学及其理论建构的影响与启发，1993年，修海林从文化人类学的角度，曾提出过音乐存在方式的行为、心理、形态三要素，他指出：将音乐视为人类文化行为（整合行为）方式，而不是单纯从乐音形态学的角度，认识其本体存在（包括行为、心理、形态三要素）。②

1995年，牛龙菲从共时历时纵横坐标定位，反馈互动整体密切关联的音乐艺术及其全景式的存在方式，提出了“物质、哲理、道行”三要素。③他甚至预言：今后有关音乐艺术存在方式的研究，必将以“哲学人本学”、“文化人类学”为其主要的参照背景。④

1996年，刘承华通过对中西音乐文化的比较，以及对音乐功能、形式、音色的考察，认为音乐作为一种文化现象，其最深刻的存在方式应该在文化之中，音乐不仅仅在文化母体中汲取营养，而且也从文化当中接受了它的存在方式。⑤

范晓峰以区域性文化作为视点，认为区域性音乐文化的特质，是以群体或民族方式出现的主体“人”，因而其意识大多带有族圈内的共同质，以形成某一区域内的共性文化或个性文化。因此，在区域性音乐文化的研究中，自然的人化和人的对象化所建构的人对身外自然和自身自然的双重认识，与自身自我和身外自我的双重认识，最终将构成以满足

---

① 韩锺恩.“人，诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事[J].南京艺术学院学报：音乐与表演版，1996(3)：12－28.

② 修海林.选择中的反思[J].音乐研究，1993(1)：39－40.

③ 牛龙菲.物质·哲理·道行——切入音乐艺术存在方式之三个特殊层面[J].星海音乐学院学报，1995(3,4)：51－58.

④ 牛龙菲.音乐存在方式——同人之有关思路[J].中央音乐学院学报，1995(2)：28－37.

⑤ 转引自韩锺恩.“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J].中国音乐学，1996(3).

人的自身发展和需要的意识内容和表现形式之和——人化。①

七、从元理论角度论"存在"

王宁一认为,对象、时空、观察者是确证"存在"的三要素,以哲学上"存在"作为一个最初始的范畴,意指对象的性状所及的处所、时间、范围等问题。②

周海宏依循海德格尔"不能把存在理解为存在者"的见解,认为"存在"对于主体的认识活动而言,就是"存在着",进而将"存在"与"无"加以聚合而成为最终、最高的普遍性概念"元在"。以此为出发点,认为"存在"属于理性范畴、抽象概念,"实体的存在"属于经验范畴、有具体的经验对象,"存在方式"属于经验中的物理存在形式。因此,对音乐、音乐作品、音乐存在方式需要分别讨论。③

修海林、罗小平从音乐美学元理论的角度出发,将本体论、认识论、实践论、价值论作为音乐美学的哲学基础,将音乐的存在与音乐美的存在作为音乐美学的研究对象,其中,将音乐的存在视为人类文化行为的方式,并作为音乐美的存在的实践前提和理论前提。④

修金堂则从哲学与美学的个性差异出发,认为哲学之"物"不同于美学之"美物"。前者离开主体的确证仍然存在,而后者离开主体的确证就不存在。因而,哲学是纯"智"的统一,美学则是兼情的统一;是带着欣喜与爱慕的情、意与物、象的统一;是既人文又物化的统一。⑤

八、从价值角度论"存在"

早在1986年,王次炤就注意并尝试从价值论的角度探讨音乐美学,他认为:价值理论是当代西方社会科学研究中的一个重要的课题。它遍及哲学、美学、社会学、经济学、伦理学和心理学等各个领域。价值作为

---

① 范晓峰.区域性音乐文化的存在基础——一种广义的音乐文化学探索[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1997(2):19—24.

② 王宁一.音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔登《音乐作品及其本体问题》一书读后[J].中国音乐学,1996(3):60—78.

③ 周海宏."存在"与"音乐的存在"兼及这一论题本身.同上。

④ 修海林、罗小平.音乐美学理论新构[J].文艺研究,1996(5):64—73.

⑤ 转引自韩锺恩."第五届全国音乐美学学术研讨会"学理叙事[J].中国音乐学,1996(3).

社会科学诸领域的研究对象，它的核心问题是研究诸价值形成中的人与外部世界的特定关系。价值理论在哲学和美学的研究中并不是什么新的问题。但是，西方现代哲学的价值理论大都以唯心主义的哲学观为依据，为资产阶级的需要和利益服务。所以，用马克思辩证唯物主义的世界观来研究价值理论，应该是当前理论界十分迫切的一项工作。至于从价值的角度去考察音乐艺术的规律，至今极为少见，至少在我国它还是一个新的研究课题。同时，对音乐价值问题的考察，还将有助于对音乐艺术本质问题的深入研究。因此，探讨价值论的音乐美学，应该是我国音乐理论界所需要做的一项工作。①

茅原指出：讨论音乐的价值问题，必将涉及一个与音乐本体论有关的问题：音乐究竟是一种什么系统？是开放性的？还是一种自足的封闭性系统？无论是对音乐生产者还是消费者而言，在谈到他们的价值取向时，都是指的他们的主观需求，而需求是与目的性相关联的。不管主体意识到这一点与否，任何系统的存在都以目的性为必要前提。音乐之类的精神产品为什么存在？其合理性，只能在历史实践中加以考察。②

罗小平从价值论的高度论述了音乐美的价值意义，认为音乐在人类三大生产创造系统中的价值是鲜明突出的，其终极价值、最高价值就在于人的全面而自由的发展，就在于通过人的审美心理定势的形成，运用美的规律去改造主体、创造客体，使真善美在主客体中达到高度的统一，使人的本体价值与外在世界的价值得以全面实现。她与修海林共同指出，立美审美过程的创造与建构是最大的功利，它直接作用于美的世界和美的心灵的创造和建构。③

费邓洪认为，音乐艺术作为人类的创造和需要，其存在方式必定要符合用于实现人类自由王国这一根本的目的，因此也必定含有这一目的性内容，由此它才具有高度的价值和意义。艺术的形式美除了其本身结构性质之外，主要在于它对人类进步、对人类群体系统朝着更加有序化方向的稳态发展，有着高度的、不可替代的社会功利价值。④

---

① 王次炤．价值论的音乐美学探讨[J]．音乐研究，1986(2)：18－30．

② 茅原．马克思哲学对音乐美学的启示——价值论[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1995(1)：8．

③ 转引自韩锺恩．“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J]．中国音乐学，1996(3)：94－101．

④ 费邓洪．音乐艺术的存在方式[J]．中国音乐学，1996(4)：61－70．

赵宋光以音乐美学的人类学事实为起点，对审美意识对象化活动进行价值论（非认识论）的估价。他认为，音乐存在流程的始端区的心理活动朝向是，由主体审美意识多层结构的整体转向个别具体对象化作品，终端区的心理活动朝向则相反，是由个别具体对象化作品返归主体审美意识整体；作为两个端区各自所处的不同中转地位，始端区紧紧衔接人类立美实践大循环的终端区（对对象的创造活动），而终端区则紧扣人类立美实践大循环的始端区（对主体的创造活动）。[①]

显而易见，“音乐的存在方式”绝不仅仅只是一个抽象的概念，音乐的存在首先有赖于艺术的存在、历史的存在、文化的存在、生命的存在。因而，一方面，“音乐存在方式必然是一个动态的结构过程。基于音乐是人的创造这一事实，则音乐作为人的一种存在方式、音乐存在方式、音乐作品存在方式，理应是这一命题的全部内容”[②]。另一方面，随着中国音乐美学研究的深化与进步，“这一命题的全部内容”必然被融入到更为广阔的当代人文学术的思想洪流之中，并在得到诸多相关学科启发之后，以更为宽广的学术视野与更加多样化的研究方法反观于音乐存在，乃至音乐的本质，音乐的美，音乐的内容与形式等这一些最原初、最基础、然而又是最带有根本性的学科问题。并呈现出核心术语替换——“主体、审美、美感、意向、接受、欣赏、消费”等术语的出现频率远远超过了“客体、立美、本质、属性、表现、创作、生产”，[③]以及“主体意向设入，客体存在还原——音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事”[④]的学术格局。然而，这样的学术格局却是“先后经由——由关注创造实践之‘社会功能’，到关注客体作品之‘美的本质’，再到关注欣赏主体之‘审美感受’，并最终开始关注音乐艺术之‘存在方式’”而形成，[⑤]它必将以更为开阔的学术视野与更加理性的学术热情关注当下，关注现实，并给予音乐文化极大的美学关怀。这既是中国音乐美学学科历史的逻辑进程，同时也是这一学科赋予音乐美学敞开与弘扬音乐文化本体真、善、美的必

---

① 赵宋光《论音乐存在的流程》，中国音乐学，1996(4)。

② 韩锺恩.“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事[J].中国音乐学，1996(3)：94－101.

③ 牛龙菲.当代中国音乐美学的历史哲学反思[C]//中国音乐美学研讨会论文集（香港），1995.

④ 韩锺恩.主体意向设入，客体存在还原——音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事[J].人民音乐，1998(1、2)：31－33、30－34.

⑤ 同上。

然使命。正因如此,“淄博会议”以后,经过充分酝酿与思考,中国音乐美学学会才会在新世纪到来之际,为自己提出“以美学的视角介入中国的音乐生活与音乐事业的发展”的新任务,并将2000年的第六届全国音乐美学学术研讨会主题设定为“中西音乐文化关系——以美学作为理论基点,立足于世纪转换之际的中国音乐发展”。

第三节 中西音乐文化关系——以美学作为理论基点,立足于世纪转换

如果说,中国音乐学家研究西方音乐的终极意义本质上是对中国音乐文化的关怀的话,那么,西方音乐对于他们的研究工作来说就只是一个对象。无论这个对象的内容、形式,历史、文化与中国音乐文化有多大的差异,亦无论他们对这个对象的理性认识与科学研究程度有多深,“中西方音乐文化关系”不仅是一个萦绕在中国音乐学家心中整整一个世纪的思索,更是一个令几代中国音乐学家为之殚精竭虑的课题。

历史总有着惊人的相似!

19世纪末20世纪初,当中国悠久、古老的“以钟磬乐为代表的先秦乐舞”、“以歌舞大曲为代表的中古伎乐”,以及“以戏曲音乐为代表的近世俗乐”[①]的音乐文化传统伴随着西方列强的入侵而被迫中断之后,作为一种文化选择,我们引进西方音乐的目的旨在振兴国乐,创造新乐。无论是萧友梅曾为中西音乐相差“一千年”而感叹,[②]还是王光祈提出“我们大可以利用欧洲已经发明的工具,譬如调式、谱式、乐器之类,初不必样样自己创造,因为音乐主要之点,全在乐中所含意义,形式方面,尽可取自他人”[③],其目的都是“以期与世界音乐并驾齐驱”[④]。同样的,对西方音乐的学习,在无论是30年代以来以聂耳、星海为代表的“新音

① 黄翔鹏.论中国古代音乐的传承关系[C].传统是一条河流.人民音乐出版社,1990:116.

② 萧友梅.最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因[J].上海国立音专艺文社编.音乐杂志.1934(第1卷第3期)。

③ 王光祈.欧洲音乐进化论(1924年)[C].中央音乐学院中国音乐研究所编.中国现代民族音乐家论民族音乐.内部资料,1962:77.

④ 刘天华.梅兰芳歌曲谱·序(1930年)[C].刘天华全集.北京:人民音乐出版社,1998:181.

乐”，还是在自“五四”以来“广义的新音乐运动”[①]，都具有爱国的、民主的、反帝反封建的进步意义。即便是建国以后，在中苏关系友好的历史背景下，我们的西方音乐研究范围仅限于 19 世纪前后约 100 多年的西方作曲家及其作品之中，而在极力褒扬民族乐派的同时，对于 19 世纪以前与以后的西方作曲家及其作品，之所以基本采取抵制与否定的态度的历史原因，一方面由于我们与某些西方国家持有不同政见。但另一方面，即在文学艺术领域，特别是音乐实践与西方音乐研究的音乐学领域中，其根本的意义却在于我们具有摆脱欧洲中心论，创造属于我们自己的音乐实践、音乐文化，以及西方音乐研究的抱负。

然而，20 世纪的最后 20 年，中国的西方音乐研究之所以能在广度与深度方面超越以往，都源于该时期是中国近现代历史上最包容、最开放、最富有创见，同时也是最具有文化精神的大时代。从这个意义上说，如果称 1990 年以“中西音乐文化关系”为主题的“专栏笔会”中国音乐学家在 20 世纪末对世纪之初的“元约定”的反思，以及对“现约定”的诘问等，[②]均被誉为中国音乐学由“思想建设向学科建设转型的一个自觉”的话，[③]那么，10 年以后的第六届全国音乐美学学术研讨会（“兰州会议”）同样将“中西音乐文化关系”设定为主题，并且“更自觉地介入现实，面向当代音乐实践。从音乐美学的高度和视角，参与对中国和世界音乐文化发展问题的讨论”，[④]正是以美学作为理论基点，立足于世纪转换之际的中国音乐发展。

诚然，“中西音乐文化关系”这一论题，的确不属于西方音乐研究的范畴。严格地说，即按现行的学科分类，将其归属为中国近现代音乐史的研究范畴也许更为合适。然而，我们却又没有理由认定“中西音乐文化关系”这一论题与西方音乐，以及与中国的西方音乐研究毫无关系。在笔者看来，它再次说明了一个事实，即，真正的中国音乐学家（无论是从事中国音乐研究，还是从事西方音乐研究）从来都是以宽广的学术胸

---

① 吕骥. 关于音乐理论批评工作中的几个问题[C]. 音乐建设文集. 北京：音乐出版社，1959：102－118.

② 关于这次“专栏笔会”，有居其宏：《关于“世纪性思虑”的几点反思》、韩锺恩：《“世纪末”的反思和参与：关于“历史断层”与“文化转型”》等 17 篇文章，见《黄钟》1991(1).

③ 韩锺恩. 文化多元如何与人的音乐感知结构完形合一——通过文明进程及二十世纪中国音乐若干备忘[J]. 人民音乐，2001(3)：27－29.

④ 于润洋. 1996～2000 年音乐美学学科发展与学会工作的回顾和展望[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版，2001(1)：6.

怀同时面对中西方音乐及其音乐文化，并予其极大关注的学者——研究中国音乐不可能彻底回避西方音乐；研究西方音乐亦同样不能不关怀中国音乐。正因如此，“兰州会议”上，“中西音乐文化”成为了 20 世纪末中国音乐学家大论战的焦点，已故音乐美学家蔡仲德及其论文《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人文主义思考》亦再次成为了被普遍关注的话题均非偶然。

许多与会者认为，必须站在人本主义的立场上看待中国音乐文化的发展与变化。音乐的本质功能在于表现主体对客体的独特感受与体验，人创造音乐艺术的根本目的是满足主体的审美需要。因此，在音乐文化必须为人服务这一前提下，音乐文化亦必然随着人们审美需要的变化而变化。况且艺术的发展不是并不是淘汰式的，而是积累式的。艺术发展过程中被淘汰的，往往是有悖于人类审美需要的，有悖于人类自由发展的。特别在当代，艺术的发展不可避免地要向着多元化的格局前进。而所谓“多元发展”，就是指每位音乐家在其自身的特色化、个性化追求中努力创造自身独特的音乐世界，并由此营造当代音乐文化的多样化格局。以此为核心，中国音乐艺术的发展必须是充满了创造活力的。而无论是从创造的活力需要出发，还是从艺术发展的动力出发，抑或是从人的审美需要多样性出发，均必须学习与借鉴世界的优秀文化艺术。基于此，近代中国音乐学习西方的道路，并非是自性危机的产物，而是中华民族自觉的选择。盲目排斥外来音乐文化的观念与做法不仅在理论上多有疏漏，而且在实践上亦将是有害的。[①]

宋瑾指出，在“本土主义”、“反传统”或“拿来主义”、“调和主义”或“改良主义”与“世界主义”或“超越立场”四种处理中西关系的主要观念中，必须以“超越立场”的姿态走出“中西关系”的历史死结。[②]刘承华也指出，由于中西关系的讨论和思路“变成了一种障蔽，在客观上妨碍了这

---

① 持上述观点者，以蔡仲德《反映论还是主体论？——从音乐本质的争论说到中国音乐的出路》(《中央音乐学院学报》2001 年第 1 期)、《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人文主义思考》(《南京艺术学院学报》2001 年第 1、2 期)；范晓峰《当代音乐文化审美的社会心理背景》(《中国音乐学》 2001 年第 1 期)；邢维凯《音乐文化的现代化与音乐审美的多元化——对“中国音乐文化自性危机论”的再思考》(《中央音乐学院学报》2001 年第 1 期)等为代表。此外又有王红梅《浅析中西音乐交融的本质》；邓四春《对二十世纪中西音乐关系论争的反思—由音乐特殊性、音乐民族性说起》；孙佳宾《就中西音乐文化的发展论人的音乐创造精神及其思想文化价值》等相类似的观点。见徐冬：《第六届全国音乐美学学术研讨会综述》，《人民音乐》2001 年第 1 期。——笔者注

② 宋瑾. 关于“新音乐”美学基础问题的思考[J]. 人民音乐，2000(7)：12—21.

一问题的真正解决”，建议“淡化中西关系”，消解“中西对峙”，转向“多元发展”的音乐多样化格局。[①]韩锺恩也在对音乐艺术的存在环境进行全景式描述与思考的前提下，以“合理配置人文资源”的思路表达了类似的观点。[②]

还有的学者从对流行于当今理论界的所谓“后现代主义”、“文化相对论”等的分析与批判人手，提出了“回到常识”的命题。[③]亦有学者不无尖锐地指出，解构欧洲音乐中心论并不应是我们的首要任务，当前的主要任务是要抛弃音乐思想上狭隘的民族主义心理，学习西方音乐文化中优秀的部分；而所谓的“文化相对主义”，往往在我们学者身上表现为两种：一是否定在观念上、建制上别人比自己高明，不承认客观中存在的优劣高下；二是紧紧把住自己所具有的传统中的某种优势、长处，用它否定异与自己的，然而却又是人类文化的普遍性成果。但事实上，这样只会导致并加深我们孤芳自赏与故步自封的心态，于真正的中国音乐事业无补。

邢维凯也指出，在我们关于音乐文化是否存在着先进与落后的问题的争论中，事实上存在着概念使用不一致的问题，而在“音乐艺术”的审美价值判断上，又存在主观性的问题。中国音乐文化与当今世界上发达国家音乐文化之间的差别，绝不仅仅是“口味”上的差别，更有发展水平上的差距。其具体的表现为，中国传统音乐文化无论在物质的、制度的层面，还是在观念的、意识的层面，都没有能够适应当今世界音乐文化发展的需要，也没有能够充分满足中国人民日益增长的文化生活需求。因此应该全面地吸收和借鉴世界各民族音乐文化发展的成功经验和优秀成果，从而尽快地跟上当今世界文明发展的步伐。

蔡仲德则针对部分对自己引起分歧与误解的“向西方乞灵说”做了解释。他再次强调“乞灵”的基本含义主要是两点：一、音乐不能成为礼与政治的附庸；二、表现力应该不断丰富。向西方音乐学习的应该是它以人为本，以自由地表现人的感情为核心的自由创造精神，而并不是在音乐音响

---

① 刘承华．化“中西”为“多元”——从音乐发展战略谈音乐的中西关系[J]．人民音乐，2001(4)：21—23.

② 韩锺恩．直接面对音响敞开：人文资源何以合理配置——中西音乐文化的美学叙事[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，2001(1)：24—29.

③ 李晓东．新世纪的中西之辨——对当代中国一个音乐文化问题的思考[J]．黄钟，2002(4)：4—12.

样式的形态上照搬西方音乐的模式。为了进一步消除误解，他在会议上向与会者分发了长达5万余字的《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人文主义思考》全文，并指出，对他人文章与观点的批评和讨论，应该建立在对其基本完整、正确理解的前提下进行。①

显而易见，"西方音乐"绝不仅仅只是从事西方音乐历史、美学，以及技术形态研究的中国音乐学家的一个研究对象，在很大程度上，它同时也是广大从事中国音乐研究的学者们必然关注的一个知识体系。因此，言"全盘西化"也好，称"从人本主义的立场看待中国音乐的发展与变化"亦罢，抑或"淡化中西关系"，消解"中西对峙"，转向"多元发展"，甚至"走出西方"②等等，都首先必须建立在既对中国音乐，同时也对西方音乐实事求是的科学研究与透彻把握的基础之上，才能做出正确的价值判断与理性选择。从这个意义上讲，中国学者的研究能否"学贯中西"，既是衡量与评价其学术水准高下，同时也是中国不同于世界上其他国家的特殊学术语境，对学者知识结构、学术视野以及学术胸怀的客观要求。

---

① 关于蔡仲德《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人文主义思考》一文，虽然《音乐学术信息》于1999年第4期、《人民音乐》于1999年第6期都曾摘要发表过，但在"兰州会议"之前，的确 未见完整的全文发表。直至"兰州会议"之后，《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)才于2001年第1期、第2期进行了全文登载。——笔者注

② 2003年，伴随着谢嘉辛：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》一文(香港：《华人作曲家音乐节研讨会论文集》)，以及《"新世纪中华乐派"四人谈》(《人民音乐》2003年第8期)等文章发表以来，"走出西方"与"新世纪中华乐派"等词频见于各类学术报刊，并引起了海内外华人学者的普遍关注与热烈讨论。——笔者注

第三部分　音乐分析

首先需要指出，在西方的音乐学研究中，迄今为止，关于“音乐分析”的解释与论述，依然是由英国音乐学家本特（Ian D. Bent，1938～，又译“班特”）为 1980 年出版的 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 撰写的“Analysis”条目，以及由本特与安东尼·波普尔（Anthony Pople，不详）为 2001 年出版的 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 写的“Analysis”最具权威性。

本特（1980 年版）的条目长达 48 页，由概论、历史、分析方法三部分组成。时间跨度从公元 11 世纪的加洛林王朝时期（Carolingian）至 20 世纪 60 年代，其中包括：（1）早期的历史（Early history）；（2）1750～1840 年：乐句结构与形式模型：（1750～1840：Phrase structure and formal model）；（3）1840～1900 年：有机发展与曲式教学（Organic growth and the teaching of form）；（4）19 世纪中的历史意识（Historical awareness in the 19th century）；（5）20 世纪早期：技法变化与个人风格（Early 20th century：reduction techniques and personal style）；（6）1920～1945 年：张力理论与结构层（Tension-theory and structural layers）；（7）1945～1960：语言学、控制论与主题的统一（Linguistics，cybernetics and thematic unity）；（8）1960 年以来的音乐分析：集合论与计算机（Analysis since 1960：set theory and computers）等八个方面。在分析方法一部分中，除导论（Introduction）外，又涉及了申克：深层结构分析法（Schenker：Fundamental structure），[①]雷蒂：主题过程分析法与凯勒：功能分析法（Reti：Thematic Process and Keller：Functional analysis）、形式分析法（Formal analysis），里曼：乐句结构分析法（Riemann：Phrase-structure analysis）、类型与特征分析法（Category and feature analysis），鲁维特：分布分析法（Ruwet：Distributional analysis）、信息论（Information theory）等。[②]

在 2001 年新版的 *The New Grove Dictionary of Music and Musi-*

---

① 关于申克的“Fundamental structure”，我国有“深层结构”与“基本结构”（或“基础结构”）两种译法，前者见周勤如：《音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介》（《音乐研究》1987 年第 2 期）、《我与张肖虎先生》（《人民音乐》，1998 年第 4 期），以及杨燕迪：《实证主义及其衰落》（《中国音乐学》，1990 年第 1 期）、《20 世纪西方音乐分析理论评述》（《音乐艺术》，1995 年第 2 期）。后者见于苏贤：《申克体系概述》（《中央音乐学院学报》，1987 年第 2 期）、《申克音乐分析理论概要》（人民音乐出版社，1993 年，第 4 页），以及胡晓：《申克和声分析体系概述》（《音乐探索》，1996 年第 4 期，第 18 页）；倪军编译：《申克和声分析法与传统和声理论》（下）（《音乐探索》，1998 年第 1 期，第 18 页），等等。本文从“深层结构”说。——笔者注

② Ian D. Bent. “Analysis”[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*，1980（1）：340－388.

cians 中，本特与波普尔的条目则长达 90 页，除了在内容上有一些重要更新外，在时间上也都做了重要的补充，尤其是“二战”以后至 1970 年，以及 1970 年至 20 世纪末。

毫无疑问，这些论述为我们了解西方音乐学在音乐分析方面的学术历史与学术动态打开了一扇极其有意义的窗户。

一般说来，中国音乐学以及中国音乐学家对于西方音乐的研究，除了本文前已述及的音乐史学、音乐美学两大重要领域外，作为对前二者在社会、历史，以及思想、精神、文化研究的一种实证性补充，音乐分析通过对西方作曲家及其音乐作品音乐本体的解读与研究，一直也是中国音乐学家对西方音乐把握、理解的一个不可或缺的重要内容。

音乐分析作为一门学科，同时也是中国音乐界了解、研究西方作曲家作品及其作曲技术的一个重要途径。其在中国学术史上经历了从 20 世纪早期的上海音专与稍后的重庆、南京国立音乐院的“乐式学”（亦称“曲体学”、“音乐形式学”等），到 20 世纪中、后期通行的“曲式与作品分析”的学术变化。[①]尽管 20 世纪 80 年代以后一些西方分析家、理论家、作曲家的分析理论亦被中国学者陆续编译介绍，如波兰-奥地利音乐理论家申克的深层结构分析法（Fundamental structure）、奥地利作曲家勋伯格的主题—动机分析法（Theme-motif）、美国音乐理论家雷蒂的主题过程分析法（Thematic Process）、美国音乐理论家福特（Allen Forte，1926～　）的音级集合分析法（Pitch-class Set）以及结构性分析（Formal analysis）与风格性分析（Stylistic analysis）等。[②]然而，中国音乐学家对

① 从 20 世纪 20 年代至 40 年代末，国内音乐学术刊物关于音乐分析的介绍、编译、研究论文、论著有：李鸿梁：《乐式学纲要》（《音乐杂志》，1920 年 3 月创刊，第 2 卷第 9—10 期）、傅长彦：《奏鸣曲和奏鸣曲式》（《音乐界》，1923 年 5 月创刊号）、柯政和：《奏鸣曲、交响曲、变奏曲》（《新乐潮》，1927 年 6 月创刊，第 2 卷第 1 期）、黄伯仲：《音乐的形式》（《乐艺》，1930 年 4 月创刊，第 1 卷第 4 号）、缪天瑞：《乐式学讲座》（《音乐教育》，1933 年 4 月创刊，第 2 卷 6、7、9、10、11、12 期，以及第 3 卷 1—5 期）、天树（即缪天瑞，见赵仲明：《世纪人生 百年学问——为缪天瑞先生百岁华诞而作》，《中国音乐学》，2007 年第 2 期）：《乐曲的形式》（《音乐教育》，第 4 卷第 7 期）；《奏鸣曲》（《音乐教育》，第 4 卷第 8 期）、陈洪：《朔拿大浅释》（《广州音乐》，1933 年创刊，第 2 卷第 5 期）、申生述译：《奏鸣曲与交响乐》（《音乐知识》，1942 年 1 月创刊，第 1 卷第 2 期）、仁康：《贝多芬的交响曲》（《音乐杂志》，1946 年 7 月创刊号）、克耐尔著，孔德阳译：《乐式的理论与实用》（《音乐风》，1946 年 11 月创刊号）、该丘斯著，缪天瑞译：《曲式学》（《乐学》，1947 年创刊号）、陈洪：《曲式与乐曲》，上海音乐公司 1940 年 11 月首版，1947 年 8 月再版、缪天瑞：《曲式学》，上海，万叶书店 1949 年 3 月出版。——笔者注

② 从 1950 年起至 2000 年，涉及曲式学、乐式学、曲体学、音乐形式学，以及作品分析、音乐分析、音乐分析学、音乐学分析、音乐形态学、音乐构造学的论著、论文、译文、译著约近 370 余篇（部），此不赘举。——笔者注

这些学说与方法并没有完全全盘照搬。相反，随着20世纪80年代以后我国音乐学研究日新月异的变化，还提出了一些颇具中国特色的原创性理论学说，如“音乐形态学”、[1]“音乐构造学”[2]以及“音乐学分析”[3]等等。

当代音乐分析的广阔发展使我们有必要重新认识音乐分析的本质及其在音乐研究中的地位。从哲学意义上讲，分析应当包括分析与综合的全过程。音乐分析，即把音乐结构分解为更单纯的要素，并研究这些要素在音乐整体结构中的功能和相互关系。在这种分析程序中，所谓音乐结构可能是曲式结构的，也可能是旋律的、节奏的、和声的、织体的，以及力度与表情等更深层的因素。分析的对象可能是作品的一个部分、一个层次，也可能是整个作品、整套作品或一系列作品的汇集；分析的对象也可能是自成体系的，也可能是某一个更高系统中的一个单位（例如把音乐作品放在更广阔的文化背景上与其他艺术形式、语言形式的比较）。分析者面对的作品可能是专业创作的，也可能是口头流传的；可能是传统的，也可能是当代的。但无论如何，他们面对的永远是具体的、实在的作品，他们永远需要根据分析的对象和分析的目的灵活地选择相应的分析方法，而不能墨守成规，生搬硬套。

诚然，所有上述从西方引进的理论，和由中国音乐学家提出的学说，事实上都并未被当代的中国音乐学界普遍而广泛地接受与使用，更没有以一种全新的理论学说将原来通行的“曲式与作品分析”完全取代。作为一种积极主动的学术探索，它从一个侧面实事求是地充分反映出了20世纪80年代以来的中国音乐学家在西方音乐研究中，一方面学术理论的自觉意识与创新意识日益增强，但另一方面却又显出了理论建设滞后的现象。

---

① 关于“音乐形态学”，李曦微曾根据美国音乐学家西格蒙特·列瓦里与瑞士音乐学家恩斯特·列威合著《音乐形态学》（译者未注明作者及其著作英文名称）翻译过部分章节（见《中国音乐学》，1987年第1期），稍后，叶纯之为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》专门撰写过“音乐形态学”的条目（见中国大百科全书：音乐舞蹈卷[G].北京：中国大百科全书出版社，1989：816－817.）。又，在由乔建中、王耀华主编：《音乐学概论》一书中，也有由谢嘉幸、李西安撰写的条目“音乐形态学”（见《音乐学概论》，北京，高等教育出版社，2005年，第78页）。——笔者注

② “音乐构造学”最早由赵晓生提出，并为上海音乐学院研究生开设有此课程教学。——笔者注

③ “音乐学分析”最早由于润洋提出，见其论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》（《音乐研究》，1993年第1、2期）。关于“音乐学分析”，笔者将在第九章中详细论述，此不赘述。——笔者注

第七章　乐句结构与形式模型理论及《曲式与作品分析》

第一节　《曲式与作品分析》的编写背景

毋庸讳言，在中国音乐学界，凡提到《曲式与作品分析》一书，人们必然会想起它的编著者吴祖强。可见该书对中国音乐界的影响之广、之深。然而，该书的诞生与张洪岛主编的《欧洲音乐史》有着相似的时代背景（参见本文第一部分第一章第二节第1目）：

1950年，中苏两国签订《中苏友好同盟互助条约》之时，也正值中央音乐学院建院之初。作为音乐学院的一门课程，当时的《音乐作品分析》（苏联音乐院校通用的称谓）由来自苏联列宁格勒（即今之圣彼得堡）里姆斯基—科萨科夫音乐学院的苏联音乐理论家鲍·阿拉勃夫（英文名不详）担任（正如音乐史由苏联音乐史学家阿·伊·康津斯基与民主德国音乐史学家哈利·哥德施密特担任一样）。然而，随着中苏两国关系的恶化，一方面，中国国内的苏联专家陆续撤走，另一方面，在苏联的中国留学生也开始陆续回国，无论是中央音乐学院的正常教学，还是留苏学生的正常学习均受到了不同程度的影响。1958年，年仅31岁的吴祖强从莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院毕业回国，次年，在中央音乐学院的工作布置与安排下，接替了苏联专家阿拉勃夫的教学，并成功地为作曲系、音乐学系、指挥系开设了《音乐作品分析》课程。[①] 如同《欧洲音乐史》

① 吴祖强. 曲式与作品分析：新版前言[J]. 中央音乐学院学报，1994(4)：75—76.

等其他教材及其作者一样,《曲式与作品分析》不辱使命,诞生于国家危难时期,为新中国的专业音乐高等教育的教材编写填补了空白。

近半个世纪以来,《曲式与作品分析》一书一直在我国的专业音乐教育中担任着十分重要的教学任务,同时也是广大业余音乐爱好者学习西方曲式与作品分析的重要必读书目。自1960年编写油印本教材、1962年11月由当时的音乐出版社(即今之人民音乐出版社)首次向全国正式出版发行,至1998年9月为止,该书已先后七次印刷,成为了新中国音乐分析理论具有奠基性意义的重要著作,并最大限度地满足与适应了中国人对于西方作曲家及其音乐作品了解、学习的愿望。

第二节 《曲式与作品分析》的编写体例与理论依据

一、编写体例

《曲式与作品分析》全书32开,23.7万字,谱例321条,共417页,分别由12章构成。即:

第一章 绪论——音乐作品中内容和形式的关系以及内容和曲式的关系

第二章 音乐的表现手段

第三章 一部曲式——乐段及其组成部分

第四章 单二部曲式

第五章 单三部曲式

第六章 复三部曲式及复二部曲式

第七章 回旋曲式

第八章 变奏曲式

第九章 奏鸣曲式

第十章 回旋奏鸣曲式

第十一章 套曲曲式

第十二章 单乐章的混合、自由曲式

二、理论依据

据《曲式与作品分析》"后记"中所提供的参考书目与理论引用为:

列・马捷尔《论旋律》及《音乐作品的结构》；

斯・斯克列勃科夫《音乐作品分析》；

伊・斯波索宾《曲式学》；

伊・普劳特《曲式学》及《应用曲式学》；

弗・里曼《曲式分析》；

培・该丘斯《曲式学》；

勃・阿拉波夫《音乐作品分析》；

全国高等艺术院校集体编著《艺术概论》(初稿)；

姚锦新"作品分析"课部分讲授提纲；

钱仁康"作品分析"课部分讲授提纲。[①]

据此,《曲式与作品分析》的理论来源与理论依据,均属本特在音乐分析的历史论述中所说的"1750～1840 年:乐句结构与形式模型(Phrase structure and formal model)"与"1840～1900 年:有机发展与曲式教学(Organic growth and the teaching of form)"时期。其代表性的分析家有捷克理论家莱夏(A. Reicha,1770～1836)、奥地利理论家考赫(H. C. Koch,1749～1816)、比利时理论家莫米尼(J-J. Momigny,1762～1842)、德国理论家马克斯(A. B. Marx,1795～1866)、英国理论家普劳特、德国理论家里曼(H. Riemenn,1849～1919),以及美国理论家该丘斯(P. Goetschius,1853～1943)、苏联理论家斯波索宾(lgor Sposobin,1900～1954)等等。

一般说来,基于"乐句结构与形式模型"(Phrase structure and formal model)分析的理论关键在于音乐作品的形式结构(包括旋律、和声、节奏、节拍、速度、音色、音强、织体等),而识别与判断音乐作品的构成要素以及对这些要素进行分析的分析原理,通常又是从德国理论家里曼最重要的理论贡献——"动机"(motiv)开始,并在此基础上构成"乐节"(section)、"乐句"(phrase)、"乐段"(period)……乃至整部音乐作品。对此,普劳特曾在他于 1893 年撰写的《曲式学》(*Musical Form*)中坦言:讨论曲式学"最好又最合理的方法是从基本讲起……如果不将乐段分析到它的最微小因子——动机,这种探讨是不会彻底的。关于这一部分的问题,本人深深得益于里曼博士的研究"[②]。显而易见,这就是持"乐句结

① 吴祖强编著.曲式与作品分析[M].北京:音乐出版社,1962:416—417.

② 普劳特著,朱建译,沈敦行校.曲体学:原序[M].上海,新文艺出版社,1952:i.

构与形式模型”理论的理论分析家的理论共识。

兹将斯波索宾、斯克列勃科夫、该丘斯以及阿拉波夫的观点摘引如下：[①]

斯波索宾：音乐作品的结构称为曲式，曲式由每首作品的内容所决定，并且和内容统一，它的特征是分布在不同时间上的各个音响因素的相互配合……曲式是一个完整的东西，但同时又是段落分明的，它是由在意义上彼此划分界线的几个部分组成的……在曲式的任何部分之间的划分因素称为句逗……曲式中用句逗划分出的部分在任何声部都必须结束在和弦音上，不能结束在延留音、经过音、助音或先现音上……曲式的各部分（即段落）是彼此分开的，但同时又有种种从属关系，它们构成音乐的整体，把比较完整的乐思分成互相从属的部分便是音乐的句法，构成完整乐曲的各个部分在结构上的从属关系便是曲式（狭义的），在这种情况下，曲式只是决定一般的轮廓（布局）。[②]

以开始时的调性的完全终止或是另一个调性的完全终止来结束的比较完整的乐思，称为乐段……乐段的大的基本组成部分（通常是两个），称为乐句……乐段的乐句和一般的四小节的段落又分为更小的两小节的，有时是三小节的结构，这样的两小节或三小节的段落称为乐节……乐节又再分为只包括一小节的称为动机……它是乐思的最小单位……动机或乐节有时又分为更小的，只占小节一部分的曲调节奏组合，称为副动机。[③]

斯克列勃科夫：乐段是一种建立在一个主题上的、最小的完整的曲式。在最简单的情况下，乐段是主题——一个完整的乐思——的原始陈述。[④]

该丘斯：乐句是曲式构成的基础。[⑤]

阿拉波夫：乐段是表达一个相对的完整的乐思。如果，与文学比拟，那么乐段的结束之处就等于一个句点——“。”乐段有各种各样的。多半乐段是由两个乐句组成，但有时也由三个乐句组成的。[⑥]

---

① 由于这些著作的中文译本并未注明作者英文名，故此处无法详细说明。——笔者注

② 斯波索宾著，张洪模译．曲式学（上册）[M]．上海文艺出版社，1959：1—4.

③ 同上，49—63.

④ 斯克列勃科夫著，顾连理、吴佩华、汪启璋译．音乐作品分析[M]．上海：上海文艺出版社，1962：57.

⑤ 该丘斯著，缪天瑞编译．曲式学[M]．上海：万叶书店，1949：1.

⑥ 勃·阿·阿拉波夫著，中央音乐学院编译室译．音乐作品分析[M]．北京，音乐出版社，1959：21.

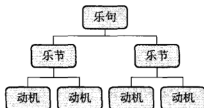
《曲式与作品分析》亦指出："动机"一般是指环绕一个主要重音（即小节中的强拍；有时将复拍子小节中的次强拍也看为重音）所结合成的音组，这音组往往在曲调的音高关系、在节奏、甚至在和声方面都具有鲜明的特点，从而使它获得独立的性格，成为整体中表达内容的最小单位。

所谓"副动机"是指动机或乐节有时还可以划分为小于动机的、即不一定包括节拍中的重音（强拍）的、只占小节一部分的曲调及节奏的组合。

"乐节"则是乐句内部由于曲调和节奏方面的原因，在结构上所划分开的大于动机的部分，它在曲调和节奏组织上形成一个清晰的、较为独立的片段。与乐句相比较，乐节不仅在规模上小于乐句，而且不一定必须具有像乐句要求那样的、体现在曲调的结束音及和声的终止式上的明确的终止（乐句中最后的一个乐节除外）。虽然乐节也完全有可能具有明确的终止（例如和声上的半终止或完全终止），但与同一乐段中更大的结构单位的乐句相比较，乐节中的终止效果往往没有乐句中表现得那样明显，而曲调的较为稳定的结束与和声的明确的终止式的形成，则是乐段中划分开乐句的必要条件。①

应该指出，关于"副动机"，首先应该归功于在微观音乐分析方面做出重要贡献的奥地利作曲家、音乐理论家阿诺德·勋伯格，是他最早从理论上提出将动机再做细分的可能性，里曼的动机理论才得以拓展。②

根据上述理论，动机、乐节、乐句的相互关系如下图所示：



可见，《曲式与作品分析》的理论来源与理论依据与本特论述中提到的西方音乐分析历史上"乐句结构与形式模型（Phrase structure and

① 吴祖强编著. 曲式与作品分析[M]. 北京：音乐出版社，1962：47－48.

② Ian D. Bent. "Analysis"[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*：vol. 1，1980：364.

formal model)”及“有机发展与曲式教学(Organic growth and the teaching of form)”的分析理论一脉相承(虽然,本特的论述并没有提及苏联的音乐分析理论与音乐分析家)。

本特在谈到音乐分析的历史时曾指出:虽然音乐分析作为它自己的追求权被建立起来是 19 世纪晚期的事,但其历史却可追溯到 1750 年。甚至,作为学者学术性的一种辅助研究,音乐分析还将早至中世纪时期。当时包括模型理论研究(the study of modal systems)与音乐修辞学理论研究(theory of musical rhetoric)的音乐理论即可被视为现代音乐分析的前身。从某种意义上说,最早的音乐分析工作是靠加洛林王朝时期(Carolingian)的僧侣在编撰“Tonaries”时完成的——对每一首圣咏调式的确定,然后根据变化多端的结尾再进行细划归类等等。[①]随着文艺复兴时期(Renaissance)大量的哲学、社会学、伦理学等方面的著作问世,一大批颇有影响的音乐理论著作也相继诞生。如意大利音乐理论家弗兰基诺·加富里奥(Franchino Gaffurio,1451～1522)1492 年的《音乐理论》(*Theorica musicae*)、1496 年的《音乐实践》(*Practica musicae*)、1518 年的《论器乐的和谐》(*De harmonia musicorum instrumentorum*),以及瑞士音乐理论家海因里希·格拉瑞安(Heinrich Glarean,1488～1563)1555 年的《现代实践中的古代音乐体系》(*Lantica musica ridotta alla moderna prattica*)等等。特别是欧洲 15 世纪末 16 世纪初音乐印刷技术的改进,宣告了手抄本时代的结束,取而代之的是音乐出版物的蓬勃发展。作曲家的音乐作品能够以一种快速而统一的方式在更大的范围里流传的同时,“作品”及其“形式”的概念才得到了进一步的确立与强化,为音乐分析家提供音乐分析的乐谱文本才得以标准化、统一化。正因如此,德国音乐理论家、作曲家布尔迈斯特(Joachim Burmeister,1564～1620)才指出,音乐分析由 5 个部分组成:(1) 调式分析;(2) 调性分析;(3) 对位分析;(4) 特性分析;(5) 段落分析(Analysis consists of five part: 1. Determination of mode; 2. of species of tonality; 3. of counterpoint; 4. Consideration of quality; 5. Resolution of the composition into affections or periods)。[②]并且,他对文艺复兴时期的最后一位

---

① Ian D. Bent. “Analysis”[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: vol. 1,1980:343.

② 同上。

法一佛兰德(Franco-Flemish composers)——第三代尼德兰作曲家奥尔兰多·德·拉索斯[①]一首五声部的经文歌(*in me transierunt*)及其各个细部结构的诠释,才成为了西方音乐分析历史上最早的分析。[②]6年后,约翰内斯·利皮尤斯(Johannes Lippius,1585～1612)提出了曾经被文艺复兴时期与巴洛克时期许多作曲家遵循,同时也是进一步为音乐分析打下理论基础的著名论断——"音乐作品的结构应以修辞学为基础"(Rhetoric as the basis of the *forma*, or structure of a composition)。[③]此后的德国作曲家、理论家马泰松(Johann Mattheson,1681～1764,又译"马特松")又从理论上对咏叹调(Aria)进行了全面、系统的论述。[④]

18世纪下半叶至19世纪上半叶是乐句结构与形式分析的时期(即1750～1840年),虽然,也有不少人认为音乐分析与哲学、美学有很多志趣相投之处,但严格地说,它们还不能被看作是基于乐句结构与形式分析的音乐分析。直到奥地利理论家考赫的重要著作《作曲引论》(*Versuch einer Anleitung zur Composition*)出现,音乐分析才又有了重大进展。本特指出:考赫对乐句结构理论的解释,不仅属于音乐分析,而且也是直接通向里曼动机理论的基础。[⑤]此时,一种大量引用作品实例用以说明作曲家创作技法与创作意图的音乐分析范式初步形成,并逐渐增多。而稍后的比利时理论家莫米尼及其所采用的二重分析法(即Phrase structure and expressive content)对莫扎特1783年创作的《d小调弦乐四重奏》(即K. 421/417b)的分析,成为了19世纪音乐分析的重要方法。[⑥]

显而易见,以乐谱为主要研究对象的音乐形式结构研究,一方面在对作曲家作品的曲式进行分析与归纳的同时,又不断地在分析与归纳的基础上,对已有的曲式结构进行了模型化总结(如我们今天依然熟悉的AB,或A+B,或A[a+b+a]+B[$a^1+b^1+a^1$],等等)。另一方

① 奥尔兰多·德·拉索(Orlando de Lassus,1532～1594)一生作品丰硕,共创作有70首弥撒、176首牧歌、135首尚松、93首Lied(又译"艺术歌曲")、520首经文歌等。——笔者注

② Ian D. Bent. "Analysis"[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: vol. 1,1980:343.

③ 同上,343.

④ 同上,343－344.

⑤ 同上,344.

⑥ 同上,348.

面，由于这种模型化分析被直接地（甚至是广泛地）被用于教学的同时，以德、奥理论家为主的西方模型理论亦进入了音乐分析的“黄金时期”。

毋庸讳言，从学术研究的角度看，我们的音乐分析及其理论研究整整比西方晚了一个世纪（之所以如此说，绝无所谓“西方中心论”前提下的“攀比”之意，但我们远离西方音乐学术前沿的现实则无须多言）。

第三节 《曲式与作品分析》的学术价值与历史地位

与音乐史学、音乐美学等思想性、思辨性较强的学科相比，音乐分析作为一种基于对乐谱文本而展开的实证性、经验性技术分析理论，一方面它需要中国的音乐分析家首先对西方某一时期音乐作品的技术要素（包括乐理、调式调性、和声、复调、织体、配器等）有尽可能全面的掌握，并对这些技术要素与西方产生通约性的认识与理解，中国的（西方）音乐分析及其学科建设才能成为可能；另一方面，中国的专业音乐教育通过《曲式与作品分析》的课程建设与教学，也必然在增进我们对西方作曲家构成音乐作品技术要素了解与认识的同时，产生了对《曲式与作品分析》依据与运用的理论、方法的认同，并在日后长期的音乐分析实践中学以致用。

必须看到，《曲式与作品分析》既是新中国的第一代学者在建国以后的第一部曲式学专著，同时也是20世纪50至80年代，在全国范围内的音乐院校通用的一部教材，无论其学术价值还是实用意义，都是巨大而深远的。毫不夸张地说，90年代以前音乐院校毕业的本科生或硕士研究生，几乎没人不知道吴祖强及其《曲式与作品分析》，正如几乎没人不知道张洪岛及其《欧洲音乐史》，没人不知道斯波索宾及其《和声学》一样。但平心而论，并且按当时的国情而言，我们也可以这样设想：如果没有中国学者编撰的《欧洲音乐史》与《曲式与作品分析》，那么我们的记忆势必将记住另外两个俄文名字，相反，假如当时我们有一部由中国学者编撰的《和声学》的话，斯波索宾这个名字又怎么能在几代中国人的记忆中长存？仅此一点，《曲式与作品分析》的历

史地位不容置疑。

以下，将从曲式学和音乐学角度看《曲式与作品分析》，并谈及笔者的个人之见。

一、从曲式学角度看《曲式与作品分析》

客观地说，作为一部基于乐句结构与形式模型分析理论的教科书，《曲式与作品分析》不仅已在其理论所能及的范围内对一些具有典型性、代表性的作品进行了分析，而且，其分析亦不可谓不精彩，不详尽，不全面。如在"奏鸣曲式"一章中，通过对斯卡拉蒂《G 大调奏鸣曲》(K. 146)、海顿《D 大调伦敦交响曲》(No. 104)第一乐章、莫扎特《C 大调交响曲》(K. 551)第一乐章、贝多芬《f 小调奏鸣曲》(《热情》，Op. 57)第一乐章、柴科夫斯基《第六交响曲》(《悲怆》，Op. 74)第一乐章、肖邦《♭b 小调奏鸣曲》(Op. 35)第一乐章、肖斯塔科维奇《第七交响曲》(《列宁格勒交响曲》)第一乐章、瓦格纳歌剧《纽伦堡的名歌手》序曲、米亚斯科夫斯基《第五交响曲》(Op. 18)第一乐章，以及中国作曲家辛沪光《嘎达梅林》交响诗等 10 部，从巴洛克晚期、古典主义时期、浪漫主义时期，以及 20 世纪中期(此处特指肖斯塔科维奇创作于 1941 年的《第七交响曲》与辛沪光年创作于 1956 年的《嘎达梅林》交响诗)等部分作品对奏鸣曲式的分析与论述。①

90 年代中期，杨燕迪在其博士论文的一个不太容易被人注意到的地方中曾说过这样的一段话："我国的曲式学的主要来源似乎是普劳特和该丘斯以及新中国成立后对苏联曲体学理论的引进。关于我国对这些外来曲式学的吸收、借鉴以及发展是一个饶有兴味的研究课题，可惜似乎至今还无人涉及。"②当然，由于他的论文主题主要是对 20 世纪西方音乐分析理论的评述，因而，如太多地涉及 20 世纪我国对外来曲式的吸收、借鉴以及发展的研究，必然会有偏题之嫌。然而，他的敏锐总在别人之上。笔者个人认为，类似这样"饶有兴味"，并且也不失研究价值的课题，多年来由于我们的学科归属与学术视野问题(我个人认为是学术教条问题)等原因所致的"两不管地段"——既不属西方音乐研究，也不

① 详见吴祖强编著：《曲式与作品分析》第九章《奏鸣曲式》及其分析实例，北京：音乐出版社，1962：219－266.

② 杨燕迪. 20 世纪西方音乐分析理论评述(一)[J]. 音乐艺术，1995(1)：51，尾注㉔。

属中国音乐研究，其实在我们的研究现实中还有很多、很多。

事实上，中国的人文学术研究与发展，从来都不可能脱离开中国人自己的历史、文化、哲学以及思潮的社会语境。新中国成立后，我们不仅与西方社会断绝了正常的学术交流，其实，我们也放弃和终止了我们自己从20世纪上半叶以来对西方音乐的研究以及学术积累（建国后，在中苏友好的背景下，凡从欧美留学归国的专家、学者以及他们的学术成果均遭到了不同程度的排挤、贬斥与否定）。然而，由于政治上的和美学上的（实际是哲学问题）原因，我们从苏联专家那里学到的“西方音乐”，实际是一个不完整的，甚至是非常狭窄的“体系”。以致我们的音乐史学、和声学，曲式学的教学与研究范围都仅仅局限在由巴洛克晚期、古典主义时期至浪漫主义时期（包括“民族乐派”）二百多年的历史之中。前引斯波索宾《曲式学》中所言“曲式中用句逗划分出的部分在任何声部都必须结束在和弦音上，不能结束在延留音、经过音、助音或先现音上”①；以及该丘斯在其著《曲式学》中强调的“乐句普通由主和弦开始；间或用其他和弦……乐句以收束（Cadence）终结，在许多乐曲中自能独立的单一乐句，或最后乐句，用全收束（Perfect Cadence）终结。此外的乐句用，则用半收束（Semi-Cadence）终结……全收束仅有一种和声形式，即由属和弦（V或V^7）进入主和弦……”②均说明“乐句结构与形式模型”理论是一种建构在功能和声与调性音乐之上的曲式分析理论，其理论的适应性与局限性成正比。但问题似乎还不止这些。

《曲式与作品分析》虽然在曾经盛行于18世纪下半叶、19世纪上半叶的“乐句结构与形式模型”与苏联专家的基础上沿用了一部曲式、单二部曲式、单三部曲式、复三部曲式及复二部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式、套曲曲式，以及单乐章的混合、自由曲式等曲式，并对每一种曲式给予了较为明确的定义。然而，这些理论对于19世纪下半叶崇尚激情并宣泄激情的浪漫主义作曲家及其作品的曲式分析来说，却明显地表现得力不从心（尤其是面对此时期的一些结构大于三部，并由四部，甚至五部结构组成的作品）。因而在曲式类型的归属上，亦被称为“混合曲式”、“自由曲式”、“不定型曲式”、“不规则曲式”，或“游离于

① 斯波索宾著，张洪模译．曲式学：上册[M]．上海：上海文艺出版社，1959：4.
② 该丘斯著，缪天瑞编译．曲式学[M]．上海：万叶书店，1949：1.

一般之外的独特结构"等等，其理论上的混乱亦不言而喻。

该丘斯：

少数歌式，虽由数段而成，却不遵守正规歌式构造的主要条件；这种歌式，可总名之曰，"不正规歌式"。不正规歌式较少见，故只许偶尔使用……进一步的段聚集（Group of Parts），很少限于三段，常常扩展至四段或四段以上。但在最后一段，常照三段式的原则，回到第一段；并常加入性质独立的后奏段……歌式聚集（Group of Song-Form）之别于正规的联合歌式（Compound Song-Form），在于主歌重现发生在规定以外的地方，或根本没有主歌重现。到了歌式聚集，主调音乐的形成已达最后阶段，不能再有所进展。①

斯波索宾：

如果曲式的两端部分是乐段，而与它们形成对比的中部（三声中部）是用二部曲式或三部曲式，我们认为这种曲式是介于单复之间的三部曲式。②

斯克列勃科夫：

复三部曲式结构的复杂化是由于：(1)首尾二部的复杂化；(2)中间部的复杂化。首尾二部可以用奏鸣曲式写作。也有首尾二部各自都用复三部曲式写作的。中间部也可以用增加组成部分的数目的方法而变得更加复杂。③

吴祖强：

由于奏鸣曲式结构原则在单乐章的混合、自由曲式中所据有的重要地位，可以将混合、自由曲式大致分为两种类型，即与奏鸣曲式结构原则有联系的和与奏鸣曲式结构原则无关的两类。④

以将技巧和演绎⑤都极其出众的19世纪"钢琴的巨神"⑥李斯特

① 该丘斯著，缪天瑞编译．曲式学[M]．上海：万叶书店，1949：142、143、150．

② 斯波索宾著，张洪模译．曲式学（上册）[M]．上海：上海文艺出版社，1959：149．

③ 斯克列勃科夫著，顾连理、吴佩华、汪启璋译．音乐作品分析[M]．上海：上海文艺出版社，1962：149．

④ 吴祖强编著．曲式与作品分析[M]．北京：音乐出版社，1962：413．

⑤ 此处中译本原文为"释"，疑为"绎"，故改。——笔者注
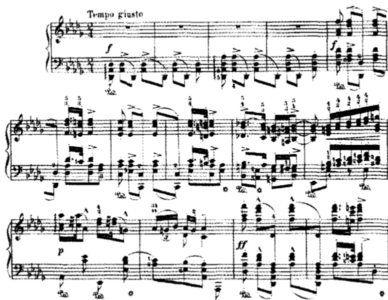
⑥ 唐纳德·杰·格劳特、格劳德·帕利斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译．西方音乐史[M]．北京：人民音乐出版社，1996：616．

(Ferenc Liszt，1811～1886)约完成于 1845～1850 年间的《第六号匈牙利狂想曲》(*Huangarian Rhapsody No. 6*)为例，让我们看看《狂想曲》的基本结构与艺术特征。《第六号匈牙利狂想曲》由四部分组成。第一部分(Tempo giusto)：进行曲风格，雄壮、堂皇、崇高；第二部分(Presto)：快速、短小、舞蹈性节奏；第三部分(Andante)：诉说往事，宣叙调风格，犹如民间游吟诗人的吟唱；第四部分(Allegro)：热烈、狂放的民间舞蹈(全曲高潮)。

《曲式与作品分析》一方面看到了该作品由明显的四个部分组成，但另一方面，却又指出四个部分在主题材料、调性，以及速度方面却又对比鲜明，特别是第一部分的调性在乐曲的最后部分没有得到再现，全曲从开始至结束均为四个不同的调性：♭D 大调—♯C 大调—♭b 小调—♭B 大调。因而不甚肯定地认为“仿佛是组曲各乐章的联合，从而形成单乐章的混合、自由曲式，”① 并补充道：“作为一个单乐章的作品，各部分艺术上的统一和衔接有别于组曲各乐章的较为简单的对置。”②

让我们对该曲再作分析。
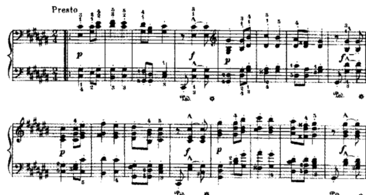
例 1　第一部分(第 1—14 小节)：
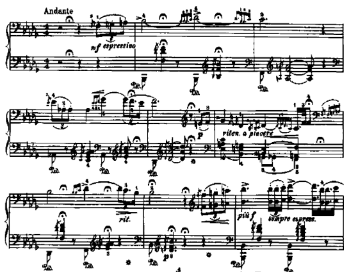


① 吴祖强编著. 曲式与作品分析[M]. 北京：音乐出版社，1962：410.

② 同上，412.
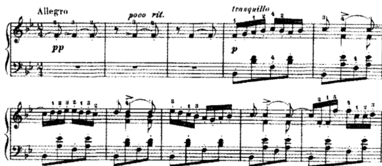
例 2　第二部分(第 41—56 小节)：



例 3　第三部分(第 73—81 小节)：



例 4　第四部分(第 93—102 小节)：



根据以上四个部分的陈述，其总体结构为：

第一部分	第二部分	第三部分	第四部分
(A)	(B)	(C)	(D)
(Tempo giusto)	(Presto)	(Andante)	(Allegro)

4+16+16+4 ‖ :16+16: ‖ 7+8+4+3 | 16+116(尾奏) |

♭D………………♯C…♭b……………………♭B………………

需要指出的是,吴祖强编著的《曲式与作品分析》认为:"第四部分的主题便是行板部分主题开始动机的较为剧烈的变化。"[①]但笔者认为,第四部分不仅不是来源于第三部分的变化发展,而且,在第四部分中,作曲家为渲染节日的欢乐气氛,采用了间插有移调的装饰变奏手法,使得结构与色彩都呈现出了立体的多层次感(调性从第三部分的♭b小调转到同主音♭B大调)。与前面三个部分的单一层次相比,第四部分的情感得到了明显的宣泄与夸张,即由乐段演变成了大于三部结构的复合结构。此外,在演奏上,李斯特惯用的双手八度快速跳跃的高难度技巧亦再次得到了淋漓尽致的发挥,并将全曲推向激动人心的高潮。

其实,"狂想曲"(Rhapsody)作为一种古老的游吟诗人唱诵式体裁,并在19世纪首先作为钢琴音乐的体裁而复苏,它没有固定的格式(no regular form)[②],其"自由的'流淌'式结构……不受表现框框的束缚"[③]。19世纪专业作曲家对其进行的改良主要在调性上的,而民间原有的A+B+C+D+E……这一种特殊的结构特征仍然得到了保留。因而每首狂想曲的结构也不尽相同,如他的第二号(♯c小调)狂想曲就在谱上标明了"Czardas"(查尔达什)民间舞曲的字样,而《西班牙狂想曲》(*Rhapsody Espagnole*),之所以被当做"狂想曲"的一种典型,其原因恰好也是因它集多种曲式于一身。此外,类似的大量例证我们还可从他的乐队作品中找到,如作于1854年的《浮士德交响曲》(*Symphony: Faust*),分别由"浮士德"(Faust)、"格雷岑"(Gretchen,又译"格雷卿")、"梅非斯托夫"(Mephistopheles)等乐章组成,其结构为:引子与快板(奏鸣曲式)、行板(三部曲式)、谐谑曲(三部曲式及规模宏大的展开部、尾声),其中,"浮士德"主题又不断地在各乐章中变形(Thematic transformation)、发展、贯穿、衍生……

---

① 吴祖强编著.曲式与作品分析[M].北京:音乐出版社,1962:412.

② Maurice J. E. Brown: "Rhapsody"[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, 1980: 786—787.

③ 钱亦平、王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进[M].上海音乐学院出版社,2003:367.

此外，被西方当代音乐学界公认的李斯特研究权威英国理论家希尔勒（Humphrey Searle，1915～1982）曾说过，“monothematic”（单主题）与“Large-scale forms”（动机变形）是李斯特交响诗的重要特征。[①]音乐史学家也指出：“李斯特成功地把重大、堂皇的标题内容和灵气风发、有血有肉、热情激越的音乐结合在一起，形式规模之宏大，符合产生此曲的思想之气魄和力量。”[②]

毋庸讳言，《曲式与作品分析》的理论局限是明显的，正如其理论所能及的作品及其分析也是有限的一样，因而80年代后受到了国内众多曲式学专家的普遍质疑。作为一种学术研究，有的专家把大于三部，并呈现出四部、五部，甚至六部结构的曲式纳入到了“边缘曲式”[③]、“多部曲式”[④]的理论范畴；有的专家借鉴申克分析理论与方法，提出“一部形式”、“二部形式”、“三部形式”等颇有探索意义的学说；[⑤]有的则又在《曲式与作品分析》原有的理论框架内提出新说，试图拓宽音乐分析的手段与内容，[⑥]并对一些自《曲式与作品分析》以来形成的固有定义、概念，以及分析模式进行了修正、更新。[⑦]

二、从音乐学角度看《曲式与作品分析》

坦率地说，从音乐学的角度看《曲式与作品分析》，其结果必然是牵强的。原因在于单纯的曲式分析并不能满足音乐学对于音乐分析更高、更深、更广的学术要求。或者说，善于对音乐作品的结构形式进行理论归纳的曲式分析，并不符合善于超越音乐本体，并从历史、文化、哲学、美学等更为广阔的领域对音乐作品做出综合性分析与判断的音乐学研究

① Humphrey Searle. “Liszt，Franz”[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*：vol. 11，1980：34.

② 唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1996：646.

③ 杨儒怀. 论边缘曲式[J]. 中央音乐学院学报，1986(1)：3－11，(2)：24－32.

④ 赵金虎. 多部曲式分类及国内外音乐理论家的相关论述[M]. 中国音乐学，1992(1)：68－77.

⑤ 详见于苏贤编著. 申克音乐分析理论概要：第九章《形式》[M]. 北京：人民音乐出版社，1993：210－252.

⑥ 茅原提出“小结构”，并认为：小结构分析的首要意义是“揭示乐思发展过程的细节奥秘，为具体判别微观结构种属之间的异同关系提供根据……另一意义是有助于风格分析。”见其文茅原. 音乐小结构分析导言[J]. 南京艺术学院学报，1987(3)：27－29，转26.

⑦ 自1980年起，截止2000年，我国已有多部曲式与作品分析方面的新著出版，有的著作不仅从名称上略去了“曲式”二字，而且在内涵上也对音乐分析采取了一种涉及曲式，但却又不囿于曲式的多元化分析。如彭志敏. 音乐作品分析[M]. 北京：人民音乐出版社，1997. ——笔者注

(从音乐学的学科属性上说,包括曲式在内的作曲技术仍属音乐本体的范畴)。当然,我们也可以说,《曲式与作品分析》仅只是一种单纯的技术分析,它并没有承载音乐学的任务。然而,本文此处之所以又从音乐学的角度看《曲式与作品分析》的缘由,盖因该书在未诞生之前,就已注定了是"为作曲系、音乐学系、指挥系"而开设的课程。[①]或许这恰好说明,从音乐学的角度正确评估《曲式与作品分析》,进而谈及音乐分析、音乐分析学、音乐学分析,都必须首先客观地看到西方音乐研究在中国的历史,以及中国音乐学的学科发展历史。

与任何人文学科的发展规律一样,高屋建瓴,抽象思辨,理论概括,都必须以建立常识为前提。音乐与音乐学、曲式分析与音乐分析亦然。

毋庸讳言,20世纪80年代以来中国音乐学的高速发展与成就,离不开学科主体意识的不断深化,以及学者理论自觉意识的不断加强。如果说,此时期建立在乐句结构与形式模型理论基础之上的《曲式与作品分析》已不能适应与满足音乐学学术要求的话,那么,西方音乐研究在音乐分析方面向自身提出更高的要求,则是一种必然。
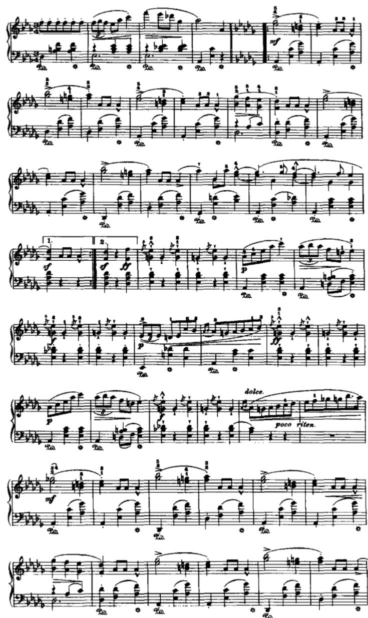
事实上,由于《曲式与作品分析》的理论局限与分析模式所致,长期以来,谱例+图式结构+文字说明成为了我们司空见惯的音乐分析"范式"。虽然,一方面我们能从这样的"范式"中了解到某某作曲家的某某作品属于某种曲式(姑且不论这些"范式"正确与否),尤其当《曲式与作品分析》成为了我国音乐院校唯一的一部公共范本时,"单三部"、"复三部"、"呈示部"、"展开部"、"再现部"、"Trio"、"Coda"、"Da capo"等等所谓的专业术语几乎业已达到了普及的时候,我们依然还是对于西方音乐作品存在与产生的历史、文化、宗教、哲学、美学等方面更高层次的把握一知半解。但另一方面,在将长达近三千年的西方音乐历史强行地按照我们的哲学、美学、政治标准"压缩"在了自巴洛克晚期到浪漫主义中后期的短短二百多年当中的同时,却又把苏联"老大哥"的作品连篇累牍地列举到了20世纪。我们既看不出巴洛克时期的古二部曲式对后世的影响,同时,对来源于17世纪末18世纪初,曾被当时的作曲家广泛用于小步舞曲、圆舞曲、进行曲、谐谑曲等体裁的写作中,特为长笛、单簧管、巴松等三件乐器的演奏而写,以达到与前后两部分乐队全奏的调性、速度、节奏、音色、音量等方面形成对比,并在19世纪作曲家手中得以保留,同

① 吴祖强.《曲式与作品分析》新版前言[J].中央音乐学院学报,1994(4):75.
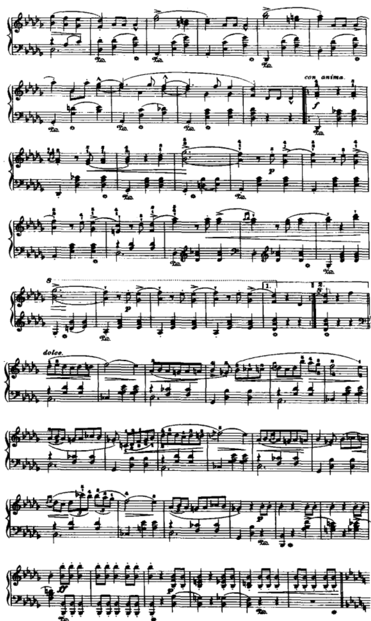
时成为复三部曲式中重要组成部分的三声中部(Trio,原意为“三重奏”)却寥寥数语,且语焉不详。[1]

以肖邦《♭E大调华丽大圆舞曲》(Op. 18)中的三声中部为例,让我们再做分析。

例5



① 吴祖强编著. 曲式与作品分析[M]. 北京:音乐出版社,1962:153—154、158—160.



笔者以为，上例肖邦《♭E大调华丽大圆舞曲》(Op. 18)的三声中部由两个带再现的单三部曲式与一个先现乐段三部分组成。

第一部分（总第70—118小节，下同）为带再现的单三部曲式，由C+D+C结构的三个乐段组成。即：

C段(70—86)：8+8的对称性平行结构，♭D大调的单一调性乐段，第一乐句、第二乐句均为完全终止。三度、六度平行声部进行，抒情歌

唱。前一个乐句又可分为两个平行结构的乐节，每个乐节通过模仿的方式分为两个乐汇。后一个乐句也同样可以分为两个乐节，前一个乐节与前一个乐句的第一个乐节相同，后一个乐节为展开式发展，旋律声部由一系列的延留音组成模进，反复一次，并完全终止。

D段(87—102)：仍然是8+8的对称性平行结构，♭A大调单一调性乐段，第一乐句、第二乐句均为隐匿终止。在三拍子的基本节奏中加入变化节奏，轻快活泼。与C段相似，前一个乐句也可分为两个平行结构的乐节。但不同的是，此时音乐引入了三连音的新材料。后一个乐句的第二个乐节结尾处通过音阶式上行，引出C乐段的再现。

C段(103—118)：原样再现，调性回归到♭D大调，再现时省略反复。

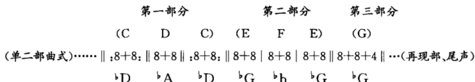
第二部分(119—168)：也同样是带再现的单三部曲式，由E+F+E结构的三个乐段组成：

E段(119—134)：8+8的对称性平行乐段结构，两个乐句的前一个乐节都是从♭G大调开始，后一个乐节转入♭D大调，完全终止，形成转调乐句，后一个乐句旋律比前一个乐句高八度。

F段(135—151)：8+8的对称性平行结构，全曲第一次出现小调——♭b小调，单一调性乐段。音乐引入倚音，通过模进发展。

E段(152—167)：调性、织体、旋律均原样再现。

第三部分(168—192)：G为8+8构成的独立乐段，第一乐句经过8小节后隐匿终止，后8小节反复一次。从第184小节的弱拍起出现♭E大调的属音，并持续8小节，为再现做好准备。其调性走向为：♭G大调——♭e(关系小调)——♭E大调(同主音大调)。如图所示：



事实上，三声中部(Trio)并不仅仅只具有音乐结构形式与演奏形式方面的意义，远比这些意义更重要的还有西方音乐的美学观念与审美价值。正因如此，三声中部才得以保留，并体现在了自巴赫之后几个世纪的作曲家音乐作品当中，以致成为一种历史悠久的西方音乐文化传

统。[①]基于曲式学狭义的要求，我们可以认为肖邦《♭E 大调华丽大圆舞曲》(Op. 18)的三声中部“不常见”、“不规范”，但如果我们站在广义的音乐分析，甚至音乐学的角度，则至少可从肖邦在《♭E 大调华丽大圆舞曲》三声中部的写作技法中，以及他在乐谱上标出的表情符号中看出，肖邦对“Trio”的设计与写作并不存在“不常见”、“不规范”的现象。第一，在调性布局方面，三声中部前，即单二部曲式 B 段的调性是♭A，而三声中部的调性是♭D；第二，在织体上，三声中部前的单二部曲式 B 段具有华丽、旋转、轻盈的舞蹈性，第一乐句构成模进主题，并分解和弦为倒影，后一个乐句与第一乐句呈平行结构，强调 Staccto 与 legato 的对比，肖邦也特意注明要用“leggieramente”演奏(意即：轻轻地、轻巧地)。但三声中部却为三度、六度的平行声部平稳进行，具有歌唱性、抒情性；第三，在力度上，三声中部前的单二部曲式基本保持在 *f*，个别地方甚至出现 *sf*，但三声中部却一直被要求控制在 *mf* 和 *p* 之间……这些都足以说明肖邦对“Trio”传统的保持与发扬。

或许，本文下面将要引证的问题会对我们对肖邦及其作品的分析研究有所启发。

1995 年 9 月，美国科学与人文学院院士、音乐学家列奥·特莱特勒(Leo Treitler)在上海音乐学院的讲学内容中，除了涉及美国音乐学发展的哲学及历史、音乐的口传传统与文本记谱、音乐历史学当下的热点问题和音乐意义的论辩等课题以外，还特别提到了肖邦及其作品分析、研究。

特莱特勒说：由于我在前些天的讲座中已讨论过肖邦的音乐，因此今天我想先来考察一番，肖邦的音乐是怎样被人们解释的。1832 年，肖邦 22 岁时曾在巴黎举行过一场音乐会(肖邦创作《♭E 大调华丽大圆舞曲》的年代是 1831 年——笔者注)，同年 3 月 3 日，《音乐报道》(*Revue Musicale*)发表了批评家费提斯(Francois Joseph Fetis，1784～1871)的一篇评论。

费提斯写道：

这是一个完全出自天性、绝不仿照前人的年轻人。他发现了，或者说创造了一种全新的钢琴音乐。这种充满独创、前无古人的音乐人们已经寻找了很久，但一直没有成功。这并不是说肖邦先生具有像贝多芬那样强有力的结构组织能力，也不是说肖邦的音乐像伟大的贝多芬那样具

① Erich Schwandt. “Trio”[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Vol. 19, 1980: 150－151.

有强有力的构思意图。贝多芬也写作钢琴音乐，但我这里说的是钢琴家的音乐。肖邦的音乐与后者相比，更充满灵性和新鲜感，今后或许会对这种类型的艺术产生重大影响。如果肖邦先生随后的作品与他的首演曲目风格相似，无疑他将获得光芒耀眼的声誉。

我们注意到，早在1832年，人们的意识中已经对以贝多芬为代表的维也纳古典大师和炫技派作曲家之间做出了明确的区分。前者的作品显示了“强有力的结构组织能力”和“强有力的构思意图”，而后者的音乐更加流行。贝多芬作品的听众人数较少，但态度认真、趣味精致，对乐器演奏技巧的表面效果不感兴趣。这类听众出席小型音乐会或私人聚会，业余的和专业的音乐家在那里演奏和讨论高质量的音乐。与这种音乐会或聚会相对立的是，19世纪初期，商业性的音乐会生活迅速发展起来，几乎形成了一种文化爆炸现象。这种音乐会的流行程度甚至可与歌剧相比。通常，这种音乐会由炫技演奏家自己组织并从中获利。

特莱特勒指出：于是，我们面前便出现了这样一幅肖邦的图像：公众喜好的炫技演奏家，手下的音乐表情丰富、效果辉煌——但却不是创作结构严密、乐思深刻的作品的作曲家。这幅图像成了对其音乐进行解释的基础。如果我们认定这幅图像，我们便不会对肖邦的作品进行复杂的结构分析。我们会更倾向于解释其音乐的心理效果，它的表现和感情特质，等等。

我们从肖邦的传记中得知，1832年以后，他并没有像费提斯所预言的那样，成为一个炫技演奏家。两个因素阻碍了他：其一，他的脾性对公开表演感到不自在；其二，正如费提斯所注意到的，“他的演奏音量极轻”。随着时间的推移，历史改变了肖邦的图像。他被转移到了以贝多芬为主帅的另一阵营中。

把肖邦音乐当做具有永久价值的大师之作，这种审美观念转变的一个标志是，20世纪上半叶，申克对肖邦的作品进行了仔细地分析研究。肖邦本人有关音乐的言论也强化了人们对肖邦理解的转变。例如，肖邦的朋友、画家德拉克罗瓦（Eugene Delacroix，1798～1863）回忆，肖邦曾说过，“音乐是音乐家的母语”，“赋格是纯粹的逻辑”，“艺术并非如常人所想，是从天上掉下来的灵感，偶发而至，仅仅表现事物的外在图像。艺术是理性本身，天才才能为之增辉。它遵循着必然的发展路线，由更高一级的规律所统帅”。肖邦后面一段话尤为有趣，如果我们回想一下前

面费提斯对贝多芬和肖邦所作的对比。“这让我想起莫扎特和贝多芬之间的不同。贝多芬的音乐含混不清、缺乏统一，其原因并不是所谓超凡的独创性（人们正为此崇敬他），而是由于他违背了永恒的原则。莫扎特从不会这样”。

肖邦较为沉静的个人癖性、他的高尚趣味以及优雅的个人举止后来都被人们用来强调肖邦的这一图像——创作具有永恒价值、结构严密的杰作的作曲家；崇尚理性的古典主义者；巴赫、莫扎特的同路人（贝多芬相比都只能算是个鲁莽的作曲家）。这一图像取代了李斯特为肖邦写的第一部传记中所塑造的（第三幅）肖邦图像：一个浪漫的、悲剧性的人物。……[①]

其实，杜斯比（J. Dunsby，不详）与韦托（A. Whittall，1935～　）在合著的《音乐分析的理论与实践》一书中就曾经这样说过：

分析的出现，如同音乐学的许多其他学科一样，与“作品”的逐渐发展密切相关。“作品”不仅是写下的乐谱，同时也是某一种特定的个体创造的东西，而且在某些方面能表达个体的人格。[②]

至此，其实问题已经十分清楚。我们一方面以音乐学的视角评说着《曲式与作品分析》，但另一方面，却又用本是从《曲式与作品分析》中学来的方法与术语分析了被《曲式与作品分析》轻描淡写，一笔带过的肖邦《♭E大调华丽大圆舞曲》（Op. 18）三声中部，同时还引证了西方音乐学家关于肖邦，关于更多音乐家及其作品的分析。然而，笔者以为，这绝非一种对个人学术观点的自圆其说，恰恰相反，这正是20世纪80年代以来，中国音乐学在高速发展，音乐学家学科意识在增强，学术视野在拓宽的同时，学术界在对以往成就反思，对固有理论检讨的真实写照。而伴随着中国政府对外开放大政方针的实施与贯彻，中国学者与西方学术的交流亦从单一化逐渐走向多元化。无疑，所有的这些历史性巨变，都驱使着中国的西方音乐研究，以及从事西方音乐研究的每一位中国学者将关注学术、关注理论、关注方法的眼光从苏联、从东欧移开，并投向德奥、投向英美。

---

① 列奥·特莱特勒著，杨燕迪译.关于音乐意义的论辩[J].音乐艺术，1997(1)：30－34，转59.

② J. Dunsby, A. Whittall. *Music Analysis in Theory and Practice* [M]. London, 1988：14.

第八章　音乐分析学

进入 20 世纪以后，西方理论家一方面开始从各个角度对 18 世纪下半叶以来的曲式模型理论进行评说与攻击，另一方面也开始着手探讨新的、试图取代曲式模型理论的肤浅，同时又能挖掘潜藏于作品内部更为深层内涵的音乐分析理论。如本特提及的 20 世纪早期：技法变化与个人风格（Early 20th century：reduction techniques and personal style），1920～1945 年：张力理论与结构层（Tension-theory and structural layers），1945～1960：语言学、控制论与主题的统一（Linguistics，cybernetics and thematic unity），1960 年以来的音乐分析：集合论与计算机（Analysis since 1960：set theory and computers）等等。尽管这些新兴的理论学说被我们所了解时，20 世纪又已过去了五分之四。所幸，无论是此时的中国，还是此时的中国学术，抑或此时中国的西方音乐研究，都已逐渐开始告别狭隘，走出封闭，并以开放的心胸面对世界。

前述 70 年代末 80 年代初，随着西方理论界“Musicology”及其专著《音乐学》（*Musicology*）中所涉及的概念、理论、方法，被中国音乐界接纳之时，中国的西方音乐研究也开始朝着音乐学的方向快速而蓬勃地发展了起来，句法结构与形式模型理论及《曲式与作品分析》，无疑被划到了需要更新的知识理论范畴。如同中国知识界当时如饥似渴地译介、接纳西方“新方法”的整体状况一样，音乐分析领域（包括作曲技术理论、曲式与作品分析等），乃至整个音乐学界里也相继出现了足以让我们耳目一新的一系列学说。

从理论上讲，“曲式学”应当是作曲技术理论学科的下属子学科，它的理论关注与诉求主要在于音乐作品的“形式”（Form），并在对经典作品的曲式分析中归纳、抽象出音乐作品的结构原理与规则，用以指导作

曲实践。但是,“当曲式学一经建立并被普遍采用为音乐基础教育的一部分之后,从心理上便转为了经验式的”①。而“音乐分析”,就其名称看,似乎要比“曲式学”宽广得多,它分析包括曲式但却不囿于曲式的所有构成音乐作品的技术因素,同时,还对作曲家所处社会及其历史、文化、语言等给予关注,因而,它可能更接近音乐学及其学科的理论诉求。然而,从现实而言,音乐分析的理论与方法至今依然千姿百态,形形色色。虽然,我们可以正视各家理论不同的关注兴趣与学术追求,并肯定其理论上的优势,但与此同时,我们却又不得不进一步思索:“音乐分析”是否已可言“学”,并已成为了一门被西方音乐学界与中国音乐学界普遍而广泛地运用在音乐学领域的研究(而非作曲技术理论领域),在方法和原理上已经完全取代了曲式学,而且在我们日常的学术研究中已经发挥着学术影响力。

应该引起我们注意的是,英文“Theory”的涵义与我们所说的“理论”有所不同。一方面,“Theory”侧重于结构研究,但另一方面却又不是单纯的曲式分析:“理论虽然主要是关于音乐结构方面的研究,它包括旋律、节奏、复调、和声以及曲式,但区分这些因素的相互关系,并且把它们从音乐作品中的上下文中剥离出来却是困难的。”② 其实,为《格罗夫》撰写“Theory”词条的撰写者,至少有两个原因让中国音乐学界不会感到陌生。第一,他是由当代非常重要的音乐学家联合编撰,1963 年由美国普林斯顿大学出版,并在 70 年代末 80 年代初对中国音乐学界也产生过影响的《音乐学》(*Musicology*)一书的作者之一;③ 第二,他又是美国耶鲁大学的音乐史教授,并与音乐史学家唐纳德・杰・格劳特合著《西方音乐史》(*A History of Western Music*)而为中国音乐学界所熟悉(中译本《西方音乐史》,由汪启璋、吴佩华、顾连理译,人民音乐出版社 1996 年出版)的音乐史学家格劳德・帕利斯卡。

进一步对这些来自西方的音乐分析方法进行原理性的介绍并不是本文的任务,理由在于自 20 世纪 70 年代末 80 年代初以来,关于这些学

① 周勤如. 当代音乐分析学进展的一般倾向[J]. 音乐研究,1986(4):21—26,转 11.

② Claude V. Palisca. “Theory, Theorists”[G]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, 1980: 741.

③《音乐学》(*Musicology*)由音乐理论家帕里斯卡(Claude V. Palisca)、音乐史学家家哈里森(Il. Harrison)、民族音乐学家胡德(M. Hood)共同编撰,为 20 世纪 60 年代《美国人文丛书》之一,由普林斯顿大学出版社(Princeton University Press)1963 年出版。——笔者注

说的中文译文、译著已有多种，特别是申克的深层结构分析法（Fundamental structure）与福特的音级集合分析法（Pitch-class Set）。至于勋伯格的主题—动机分析法（Theme-motif）与雷蒂的过程分析法（Thematic Process）则所见不多。尽管如此，本文关注与思考的重点仍然是对这些学说在中国的西方音乐研究，尤其在对西方音乐作品的音乐分析中所起到的作用加以研究。鉴此，根据我国实际的研究状况，本文将从申克体系与福特体系——调性音乐（Tonality Music）与非调性音乐（Atonality Music）分析两个侧面，进一步探讨西方音乐分析理论在中国的研究。

让我们首先从申克体系谈起。

第一节 申克深层结构分析法

追溯申克及其音乐分析法在中国音乐界被给予关注、研究的历史，不得不从1980年5月下旬至6月上旬来自英国剑桥大学音乐系教授葛尔（Alexander Goehr，1932～ ）在中央音乐学院的讲学，[①]以及在此期间葛尔教授为中央音乐学院作曲系（4名）、上海音乐学院作曲系（2名）共6名学生开设的作曲课和以《介绍申克的作品分析方法》为题的学术报告开始。[②]

葛尔指出：

> 申克的分析方法，"是将丰富的音乐细节，简化成一个简单的和声模式。以这种方法，我们可以看到，对位化的延长怎样把和声的支柱在时间上加以展开。这样，我们可以将非常复杂的音乐作品变得清晰可辨，一目了然，并让丰富的细节自己突出。"[③]

应该说，这是笔者迄今所见关于申克及其理论在中国的最早介绍。自此之后，有关申克及其理论的介绍、研究、述评，以及运用、实践方面的

---

① 徐源. 亚力山大·葛尔教授在中央音乐学院[J]. 人民音乐，1980(10)：39－41.

② 裘章耀译，孟文涛校：《一篇申克尔式的分析》之"译者按"，《音乐译文》，1982(1)：130. 周勤如. 我与张肖虎先生[J]. 人民音乐，1998(4)：14－18. 。又：上海音乐学院"中国音乐学网"(http://musicology.cn/news/news/200708/1737.html)等。——笔者注

③ 英国剑桥大学A葛尔教授1980年6月在中央音乐学院的学术报告，转引自大卫·比区著，裘章耀译，孟文涛校：《一篇申克尔式的分析》之"译者按"，见《音乐译文》，1982(1)：130.

论文(包括译文、译著)才陆续见于国内的各种音乐学术出版物。它们分别是:裘耀章根据美国1969年出版的《音乐理论杂志》(*Journal of Music Theory*)第13卷上美国学者大卫·比区(David Beach)运用申克分析法分析贝多芬《C大调钢琴奏鸣曲》的论文(*A Schenkerian Analysis*)翻译的《一篇申克尔式的分析》(孟文涛校);[①]巴尔斯著,张洪模译《论申克的音乐理论和"今日的音乐"》;[②]严芳琼根据美国1983年出版的《音乐分析杂志》(*Music Analysis*)第2卷中,由美国学者沙赫特(C. Schachter)撰写的 *The First Movement of Brahms's Second Symphony: the First Theme and its Consequences* 翻译的《勃拉姆斯〈第二交响曲〉第一乐章的开端主题及其对整个乐章的影响》。[③]

如果说,此时期我们关于申克理论的研究,还仅仅处于译介阶段的话,那么,不可否认,从学术角度,最早对申克及其深层结构分析法进行较为全面的原理性剖析、介绍、评述的中国学者则是周勤如[④]和于苏贤[⑤]。他们的文章于1987年同年先后在国内最重要的学术期刊《音乐研究》、《中央音乐学院学报》上发表(注:于苏贤自1987年起,在中央音乐学院开设了《申克分析法》选修课)。此后,或直接,或间接地译介、评述、研究申克理论体系的论文还有巩小强《申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树》[⑥],杨燕迪《实证主义及其衰落——英美二次世界大战后的音乐学发展略述》[⑦],于苏贤《申克音乐分析理论概要》[⑧],乔·施托克著、蒲实编译《申克分析法在民族音乐学中的应用》[⑨],庄曜《音乐深层结构还原分析法的美学内涵》[⑩],杨燕迪《20世纪西方音乐分析理论述评·申

① 见《音乐译文》,1982(1):129-142.

② 巴尔斯著,张洪模译.论申克的音乐理论和"今日的音乐"[J].外国音乐参考资料,1984(4、5).

③ 沙赫特著,严芳琼译.勃拉姆斯《第二交响曲》第一乐章的开端主题及其对整个乐章的影响[J].外国音乐参考资料,1985(2、3):89-99.

④ 周勤如.当代音乐分析学进展的一般倾向[J].音乐研究,1986(4):21-26,转11.;音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介[J].音乐研究,1987(2):25-36,转81.

⑤ 于苏贤.申克体系概述——结构主义理论研究专题之一[J].中央音乐学院学报,1987(2):33-41.

⑥ 巩小强.申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树[J].人民音乐,1988(11):23-24.

⑦ 杨燕迪.实证主义及其衰落——英美二次世界大战后的音乐学发展略述[J].中国音乐学,1990(1):99-114.

⑧ 于苏贤编著.申克音乐分析理论概要[M].北京,人民音乐出版社,1993.

⑨ 乔·施托克著,蒲实编译.申克分析法在民族音乐学中的应用[J].中国音乐,1994(1):64-68.

⑩ 庄曜.音乐深层结构还原分析法的美学内涵[J].南京艺术学院学报,1994(3):11-13.

克尔分析体系》[①]、《20 世纪西方音乐分析理论述评・对申克尔分析理论的扩展与修正》[②]，姚亚平《申克研究的新成果——写在〈申克音乐分析理论概要〉一书的出版之际》[③]，塞弗琳・奈芙著、金平译《美国作曲理论的发展：1955～1995》[④]，胡晓《申克和声分析体系概述》[⑤]，倪军《把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特〈调性和声〉评介》[⑥]，姚恒璐《斯克里亚宾四首钢琴小品之三〈色调微差〉的两种分析方法》[⑦]、《萨尔则的后申克式分析》，[⑧]宁尔《申克和声分析法与传统和声理论》[⑨]，M. 布朗著、倪军编译《申克和声关系理论中的自然音与半音》[⑩]，姚恒璐《申克式图表与泛调性现象的剖析》[⑪]等等。

有必要说明，笔者之所以将我国从 1980 年到 2000 年关于申克理论体系的研究状况有意地做如此罗列，基于以下两个方面的考虑：

(1) 真实反映申克理论体系被我国音乐界关注、研究的年代与时间。

(2) 真实反映我国音乐学家对于申克理论体系研究、运用、实践的范围与论域。

然而，说来有些意外，申克——这位 20 世纪在西方音乐理论界最早形成自己学说，同时又是迄今为止在音乐分析学领域中最有体系和最有影响，并且几乎成了调性音乐分析法同义语的音乐分析理论，在我国的研究并不如西方那么热烈、那么深入、那么持续。

从上述我国音乐学家、理论作曲家对于申克研究论文发表的年代与

---

① 杨燕迪. 20 世纪西方音乐分析理论述评・申克尔分析体系[J]. 音乐艺术，1995(2)：42－52.

② 杨燕迪. 20 世纪西方音乐分析理论述评・对申克尔分析理论的扩展与修正[J]. 音乐艺术，1995(3)：54－62.

③ 姚亚平. 申克研究的新成果——写在《申克音乐分析理论概要》一书的出版之际[J]. 人民音乐，1995(4)：46－47.

④ 塞弗琳・奈芙著，金平译. 美国作曲理论的发展：1955～1995[J]. 中央音乐学院学报，1996(2)：71－78.

⑤ 胡晓. 申克和声分析体系概述[J]. 音乐探索，1996(4)：18－27.

⑥ 倪军. 把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特《调性和声》评介[J]. 黄钟，1997(2)：68－72.

⑦ 姚恒璐. 斯克里亚宾四首钢琴小品之三《色调微差》的两种分析方法[J]. 音乐艺术，1997(3)：85－89，转 93.

⑧ 姚恒璐. 萨尔则的后申克式分析[J]. 中央音乐学院学报，1997(4)：42－49.

⑨ 宁尔. 申克和声分析法与传统和声理论[J]. 西安音乐学院学报，1997(4)：25－29.

⑩ M. 布朗著，倪军编译. 申克和声关系理论中的自然音与半音：上[J]. 黄钟，1997(4)：26－29；申克和声分析法与传统和声理论：下[J]. 音乐探索，1998(1)：18－22.

⑪ 姚恒璐. 申克式图表与泛调性现象的剖析[J]. 中央音乐学院学报，1999(2)：3－8.

时间上看，我们对于申克理论的研究是时断时续的，从研究的广度上说，也是较为局限的。其中，很多研究还属于作曲技术理论的范畴（如运用申克理论进行的和声分析与和声研究等），即便理论作曲家姚恒璐曾运用申克理论实践性地对斯克里亚宾的钢琴作品进行了分析尝试，但除此之外，却没见有更多学者类似的后续成果跟进。因而有学者言："我国对于申克尔的接受似乎非常谨慎。"[①]也有专家称："谈到申克分析，在目前的国内音乐界恐怕已不能说陌生，但申克分析到底说明了什么？或者说申克分析的意义何在？人们似乎仍处在迷惑之中。"[②]

看来，究竟是中国音乐界对于申克理论存有某些不适应，还是申克理论本身具有某种局限性，还需要做进一步的思考与研究。

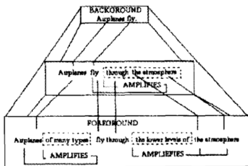
笔者认为，从本质上说，申克的分析是一种极其抽象的思维活动。它与我们熟悉的曲式分析最大的不同在于观察对象与思维对象的时间维与空间维。如果说曲式分析以横向思维为主要特征，它观察、分析的是作为时间艺术的，最易被人察觉的，甚至是带有某种具象性的音乐的横向关系的话，那么申克的分析理论则是建立在透视基础上的纵向思维。它把一部完整的作品（调性音乐作品）看成是由主和弦经过层层装饰、延伸而成的活的有机体：主和弦作为音乐作品的种子，它确立了该作品的调性中心（或称为结构）。并构成"背景"（Background structure，即原始结构）、"中景"（Middleground，即和声支架）、"前景"（Forground，即原始线条、细节化和声）等三个层次。"背景"支撑和声运动的"结构线条"（Structure line），连接原位主和弦（I）与原位属和弦（V）的音级运动，决定音乐运动的方向；"中景"是前景与背景之间的结构层；"前景"是音乐作品的细节（微观）显现，同时也是和声运动的表层现象。此外，用于装饰的部分，称为"延伸"（Prolongtion），被装饰的部分称为"音级"（Scale-Step）。在分析的不同层次中，"延伸"部分和"音级"部分可以相互转化，即：较低层次中的音级是较高层次中的更大音级的延伸部分。正是基于这样的理论前提，申克认为，显现在前景中的音乐，其根源均在背景。因此才有可能把总谱化繁为简，并通过作曲家具有个性化、风格化的表层结构直接进入作品内部具有共性的内核。

---

① 杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评（二）・申克尔分析体系[J]. 音乐艺术，1995(2)：42.

② 姚亚平. 申克研究的新成果——写在《申克音乐分析理论概要》一书的出版之际[J]. 人民音乐，1995(4)：46.

如图所示，上层是背景(Background structure)，中层是中景(Middleground)，下层是前景(Forground)：



事实上，申克理论通过对作品的层层剥离与分析，在区分出结构性的与非结构性的部分之后，人们将发现调性音乐作品中最本质的深层结构就是主和弦。申克的这一洞见，揭示了调性作品的内在统一并不是由于表层的动机，或被精心雕琢的局部和声、织体，也不是曲式结构形式的分离与聚合，而是由于音乐作品中无时不在的主和弦及其影响渗透到作品中的每一个细节，并将所有的环节牢牢地维系在自己的调性区域中而形成的巨大凝聚力与向心力。

下例为申克对肖邦《c小调练习曲》(Op. 10, No. 12　即“革命练习曲”)的分析：①

例6

① 谱例引自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[G], Vol. 1, 1980: 372.

例 7

第 1、2 行是《c 小调练习曲》的背景，第 3、4 行是该曲的中景，最下面的钢琴谱表则是该曲的前景(已经过简化)。

又如下例申克对海顿《g 小调钢琴奏鸣曲》的分析：①

例 8

以上两例，均说明主和弦出现后，无论怎样被“延伸”，也无论其中包含多少结构性的和非结构性的和弦，主和弦仍强有力地控制着主导声部(Vioce Leading)与音乐的整体运动方向，即使是音乐在听觉上给我们造成了一种变化的印象时，其本质上也只不过是因临时脱离了主和弦而引起，但最终也还将回归主和弦。

附带提及，在申克这样的理论启发和影响下，西方有的和声学家也将音乐作品中的和弦分为“结构性和弦”(Stractural Chord，缩写标记为“S. C.”)与“装饰性和弦”(Embellish Chord，缩写标记为“Em. C.”)两个大类：结构性和弦即主和弦(I)与属和弦(V)；装饰性和弦即下属和弦(IV)，但其中也包括经过和弦(Passing Chord，缩写标记为“P”)、邻音和弦(Neighbor Chord，缩写标记为“N”)等。前者确立调性中心与基本结构，它以进行到

① 谱例引自：grove music online. http://www.grovemusic.com

主和弦为最终目标，而后者仅只是下属对主的一种装饰。[①]

至此，毫无疑问，两个关键性的问题明显地摆在了我们面前，并让人无法回避：

(1) 申克体系的理论基础是什么？

(2) 申克体系的目的与意义又是什么？

事实上，除了这两个严格意义上的专业学术问题外，还有一些涉及美学、心理学的问题也同样不可回避，详后。

其实，关于第一个问题，周勤如在他最早评介申克的论文中就曾用大量的谱例事实做出过回答。他指出：

> 申克的这种标新立异的思想并非没有根基。事实上，简化还原分析不过是装饰法的逆转。装饰法在欧洲音乐创作中几乎是与生俱来的。早在格里高利圣咏时期，花腔式写法就显示出装饰的因素。以后，装饰法经过严格复调时期的规范化，到 16、17 世纪器乐创作兴盛起来之后，便成为风靡欧洲的经典作曲技巧。所谓“巴洛克”风格，其基本含意就是指在宏伟严整的结构骨架之上饰以华丽精致花纹……既然作曲家传统上是广泛运用装饰法的，分析学家们自然就会想到用相反的方法来“跟踪”作曲家的思路。[②]

作为补充，笔者认为，周勤如提到的“装饰法”应该与中世纪以来形成，并被广泛用于诗学、文学，以及音乐(作曲)的修辞学(Rhetoric)直接有关。如本文第七章中曾提到被文艺复兴时期与巴洛克时期许多作曲家遵循的约翰内斯·利皮尤斯的著名论断——“音乐作品的结构应以修辞学为基础”(Rhetoric as the basis of the *forma*, or structure of a composition)。[③]这里说的虽为结构，但我们有理由认为结构本身应是包含由旋律、和声、对位等写作技巧构成的整体。

比如，a、b、c 三个级进的长音符，可以被一串短音符装饰和修辞为委婉起伏的波状旋律。
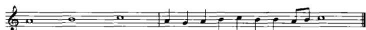
---

① Joel Lester. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*[M]. New York: W. W. Norton & Company, 1989. 又，关于 Lester 的和声理论可参见倪军编译. 把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特《调性和声》评介[J]. 黄钟，1997(2):69.

② 周勤如. 音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介[J]. 音乐研究，1987(2):26.
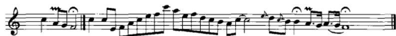
③ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,[G] Vol. 1, 1980: 343.

例 9



又如，两小节带有终止性质的简单进行，就被作曲大师延伸、扩展、装饰、修辞成了表情丰富和感情细腻，并带有华彩性质的完满终止：①
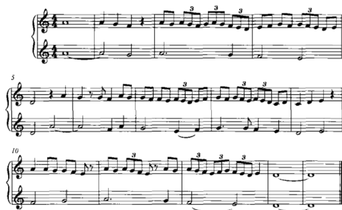
例 10



周勤如指出：既然作曲家传统上是广泛运用装饰法的原则来实现自己头脑中对乐曲的原始构思的，分析学家们自然就会想到用相反的方法来“跟踪”作曲家的思路。早在 19 世纪中期，著名的奥地利钢琴家、作曲家车尔尼（Carl Czerny，1791～1857）就在《实用作曲规则》（*School of Practical Composition*，1846）中首先引“基础和声”（Ground-harmony）和“运动音型”（Moving figure）这两个概念来描述肖邦第一练习曲中音型化的前景与作为背景的和声轮廓的关系。20 世纪初，另一位德国音乐学家谢林（Arnold Shering，1877～1941）在考察 14 世纪意大利牧歌时，用“解除装饰”（Dismbellishment）的简化方法来寻找隐藏在花腔式旋律中的原始“旋律核心”（Melodic Kernels）。

如下例，第 1 行谱为原作，第 2 行谱为被谢林简化后了的旋律线条：

例 11
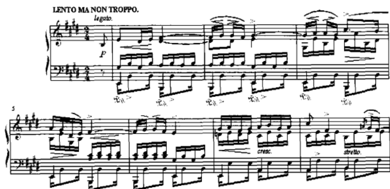


无疑，周勤如认为“作为先行者，谢林的工作直接为申克及其后的旋
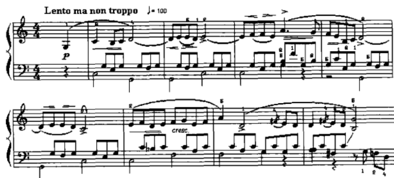
① 谱例转引自周勤如. 音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介[J]. 音乐研究，1987(2)26.

律进化论者们提供了技术的雏型"①是正确的。但需要指出的是,车尔尼对肖邦作品"音型化"与"和声化"及其二者关系的分析,在很大程度上,应该归为钢琴教学的范畴,而不属音乐分析的理论范畴。诚如后世的一些钢琴教学在保留原作基本旋律、基本和声,以及表情术语等的前提下,将很多大师的经典作品进行简化的做法被称为改编(Arrangement)而不是分析(Analysis)。如肖邦《E大调练习曲》(Op. 10. No. 3,又称"离别曲")被改编为简易(Easy)的版本一样。

例12原作:



例13简化谱:



对于第二个问题,于苏贤、杨燕迪指出:

申克分析理论的意义,是为人们提供了新的思维,更新了方法论。在新思维的影响下,音乐理论研究领域已展现出了一个广阔的远景。②

申克尔分析旨在区分音乐作品中的主次环节,突出其中最重要的成

① 周勤如.音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介[J].音乐研究,1987(2):27.

② 于苏贤编著.申克音乐分析理论概要[M].北京:人民音乐出版社,1993:8.

份。但申克尔的独特之外在于，他认识到音乐中最本质的深层结构控制着整个作品(至少在一个乐章内)，而所有其他次要、或较次要的因素的音乐意义、功能都必须根据这个深层的本质结构才能被理解……申克尔分析在涵盖之全面、图表展示之清晰以及观念上系统与逻辑等方面确为鹤立鸡群。[1]

显然，以上三位专家对于申克体系的理论基础与目的、意义的阐释都已十分准确、完整(依笔者个人之见，中国音乐界对于申克体系的研究，迄今为止，三位专家均堪称学术带头人)。因而此处亦无须赘言。

但接下来，从某种意义上说或许将是带有普遍性的，学术范围亦相对宽广一些，并涉及艺术学、美学、心理学，乃至社会学等学科的中国语境中的申克体系研究问题。

照理说，申克体系作为一套适用于分析上自巴赫，下至勃拉姆斯的德奥籍作曲家群(肖邦是唯一的一位被申克分析的非德奥籍作曲家)及其调性音乐作品的理论(此处特指以申克《自由作曲》为代表的申克体系，而不包括后申克时代被发展了的"申克学")，与中国长期以来的西方音乐史教学、研究，以及作曲技术理论教学、研究的范围，甚至与大多数中国人对于西方音乐的欣赏趣味与审美价值判断都十分配套与吻合——对调性音乐的崇尚与对非调性音乐的排斥。然而，时至今日，却为何申克体系仍未被我们广泛而普遍地用于音乐分析(特别是作为音乐学学科的音乐分析)，并取代我们早已不满的曲式分析?

毋庸讳言，经申克体系简化还原分析过的作品，其分析结果往往是雷同化的——首先将作品简化为几个不同等级的音级声部，然后再从中概括出一个主要音级进行，并配上说明这些进行的图表与和声终止式(有的分析甚至更为简化地将一部作品最后归结为一个被看做是构成全部作品的核心和弦)。但事实上，以主调音乐作品及其写作技巧为主要对象的分析，其结果几乎是相似，甚至相同的(尤其是主三和弦与终止式)。

显而易见，申克体系作为一种纯粹意义上的音乐分析，它已从一个侧面触及到了我国长期以来形成的音乐美学观。关于这一点，我们可以从上述专家在对申克体系的阐释中，得到进一步的证明：

---

① 杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评(二)·申克尔分析体系[J]. 音乐艺术，1995(2):46.

申克尔分析旨在区分音乐作品中的主次环节，突出其中最重要的成分。①

申克理论体系虽然不是表明创作的程序（对作家创作程序问题进行推理性的研究显然是没有必要的，也是不可能的，因为作家的创作程序是难以判断的，他们绝不可能采取同样的程序的），但是，对于创作构思、技法的应用等方面所具有的启发性作用则是不可低估的。②

分析是从音乐形式本身而非音乐以外的因素出发，用科学化的方法完成分解与综合的过程，并用技术化的语言或图示、图表形式来表述分析的结果。③

虽然，笔者在这里不准备从音乐美学的角度对申克体系展开评述，但一个不可回避的事实是，由于申克体系并不涉及音乐本体以外的，比如历史、文化、宗教、社会等非音乐因素，因而一方面它的理论、方法明显带有“情感表现不是音乐的内容”、④“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美”、⑤“音乐的内容就是乐音的运动形式”的自律论美学前提。⑥同时，还与我们头脑里根深蒂固的音乐思想——不仅不把历史、文化、宗教、社会等视为“非音乐因素”，反而在很大程度上还将其视为决定音乐形式与内容重要因素的他律论音乐美学发生了冲突；另一方面又与音乐学多学科交叉，强调“历史/文化”逻辑关系的研究旨趣发生了偏离。事实上，音乐学家恐怕并不会同意作曲理论家认为“对作家创作程序问题进行推理性的研究显然是没有必要的，也是不可能的，因为作家的创作程序是难以判断的，他们绝不可能采取同样的程序的”这样的说法，⑦正如作曲理论家同样也不会对音乐学家强调的“历史/文化”的逻辑关系感兴趣一样，当中国语境中的申克体系研究事实上更多地被运用在作曲技术理论研究领域，而很少被运用在音乐学研究领域的同时，中国的西方

---

① 杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评（二）·申克尔分析体系[J]. 音乐艺术，1995(2):46.

② 于苏贤. 申克体系概述——结构主义理论研究专题之一[J]. 中央音乐学院学报，1987(2):41.

③ 周勤如. 当代音乐分析学进展的一般倾向[J]. 音乐研究，1986(4):25.

④ 汉斯立克著，杨业治译. 论音乐的美——音乐美学的修改刍议[M]. 北京：人民音乐出版社，1980:27.

⑤ 同上，49.

⑥ 同上，50.

⑦ 于苏贤. 申克体系概述——结构主义理论研究专题之一[J]. 中央音乐学院学报，1987(2):41.

音乐研究在对西方作曲家及其作品解读、分析的方法与方法论研究与理论建设过程中，从曲式学到音乐分析学，再到音乐学分析才成为了一种学术必然。

第二节 福特音级集合分析法

如前所述，作为主要针对非调性音乐及其作曲技术理论的研究，音级集合理论占有着举足轻重的地位。同为申克体系的运用、解释专家，美国理论家阿伦·福特 1973 年首次发表，之后被多次再版的 *The Structure of Atonal Music* 一书，既被西方理论界公认为音级集合论(Pitch class set)的权威著作，同时也引起了我国一些作曲理论家与音乐分析家浓厚的兴趣〔迄今为止，该书尚未有正式出版的中译本，仅见者，均为杨衡展根据美国新哈芬耶鲁大学(New Haven, Yale University) 1977 年再版版本译，郑英烈校，武汉音乐学院图书馆馆藏 1988 年油印本。本文所引用的音级集合论理论与学术观点均来自中译者杨衡展惠赠《非调性音乐的结构》一书——笔者注〕。

坦率地说，时至今日，虽然 20 世纪西方音乐在我国的西方音乐史教学与研究中依然还是个不能令人满意的薄弱环节，但是，我国作曲理论界研究 20 世纪西方现代音乐的帷幕却早在 70 年代末 80 年代初便在我国作曲理论家的学术推动下徐徐开启。如果说，曾师承中国著名作曲家谭小麟，并亦可算为保罗·兴德米特(Paul Hindmith, 1895～1963)再传弟子的当代作曲家罗忠镕及其运用十二音作曲技法谱写的汉代古诗《涉江采芙蓉》的发表曾引起了作曲理论界极大关注的话；[①]那么，郑英烈最早在我国音乐院校中开设《序列音乐写作》和《音级集合论》的课程教学、[②]最早发表音级集合论在中国研究的代表性论文《基本集合对十二

① 《涉江采芙蓉》发表于《音乐创作》1980 年第 3 期。除音乐作品外，罗忠镕还著、译有 20 世纪西方现代音乐理论著作多部，如《作曲初步练习》(中国人民大学出版社，2003)；翻译保罗·兴德米特：《传统和声学》上、下册(文光书店，1950 年)；保罗·兴德米特：《作曲技法》第一、二卷(上海音乐出版社，2002 年)；乔治·佩尔：《序列音乐写作与无调性》(中央音乐学院出版社，2006 年)；菲利浦·弗雷德海姆：《勋伯格无调性作品的节奏结构》(《音乐探索》，1984 年第 4 期)；查尔斯·渥瑞宁：《简明作曲法》(未出版)，以及阿伦·福特《〈春之祭〉的和声组织》(未出版)等。——笔者注

② 郑英烈. 发展我国现代音乐必须有相应的教学设施——开设“序列音乐写作”课十年回顾[J]. 黄钟，1989(2)：20—26.

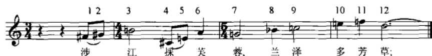
音和声的控制》、①最早指导他的弟子杨衡展将阿伦·福特的名著 *The Structure of Atonal Music* 一书译为中文，以及其后他们师徒二人共同译、校并发表的大量译文、译著等，则不可否认地具有开创我国理论界对西方序列音乐与音级集合理论研究先河的历史意义。

任何有成就并影响人类的科学研究都首先是对以往术语的更新，并创造新的术语系统。音级集合论也概莫能外。作为直接导源于数学集合论的音级集合论产生于勋伯格十二音作曲技法之后，因而我们有必要先从对十二音的简单回顾开始，之后再进入音级集合论的理论实质。

从理论上说，十二音不存在主、属关系，既没有导音，也不需要解决。因而从作曲技术理论来说，十二音体系即是一种放弃传统调式、调性以及功能和声的作曲技法。它将音阶中的十二个半音排成音列，然后以倒置、逆行等手法进行处理(如进行中，任何一个音均不得重复，除非所有的音都已出现过)。以我国作曲家罗忠镕严格运用十二音技法而作的《涉江采芙蓉》(片断)为例，其原理便可一目了然。
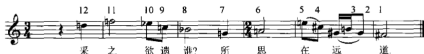
《涉江采芙蓉》第一句(注：乐谱上方的数字为十二音的序号)：

例 14



第二句则把第一句中依次出现的音进行倒置、逆行，即，第 12 音变为第 1 音，第 11 音变为第 2 音……。因此得出：

例 15



显而易见，对于这样的作曲技法及其音乐作品，以往的音乐分析方法是无能为力的(包括申克体系)，②因此，作为对音乐分析方法与分析理论的研究，音级集合论才得以诞生。正如阿伦·福特在其著《非调性

① 郑英烈. 基本集合对十二音和声的控制[J]. 中国音乐学，1986(4)：98－113.

② 郑英烈. 从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维[J]. 音乐研究，1989(3)：87.

音乐的结构》"前言"中所说：

1908 年，当阿诺德·勋伯格开始创作《乔治之歌》(Op. 15)的时候，音乐领域里发生了一场深刻的变化。在这部新作品中，作者有意地摒弃了两个半世纪以来曾被视为音乐句法基础的传统性体系。随后，勋伯格、安东·威伯恩、阿尔班·贝尔格以及许多其他作曲家，创作了大量被称为非调性的音乐作品。

虽然，近年来有人试图寻找一种与早先那些简单化、公式化迥然不同的分析方法，并为此做出严肃认真的努力，但这类复杂音乐的结构仍然未为人们所充分了解。因此，本书的主旨在于提供一种一般的理论框架，凭借该框架，可对构成非调性音乐的过程进行系统的描述。然而，这并不等于说此理论框架将涉及非调性音乐的所有方面(无论如何，这是不可能做到的)；相反，分析的主要侧重点将放在结构的基本组成部分方面。例如，我们分析的对象是音高组织而不是配器处理。①

总体说来，音级集合论(Pitch class set)是一种建立在数学思维基础之上的分析理论(以下简称"PC 集合")，因而它与传统乐理记写音高的方式也必然不同——用数字标记取代五线谱标记。之所以如此，一个十分重要原因是："以 PC 集合来取代五线谱标记，可构成一种更加便于对音高及其组合关系进行测度的音高标记法系统。"②

PC 集合认为：研究非调性音乐，凭借记谱音级八度相等的设想还不够全面，必须进一步地设想，同音异名的音是相等的(不考虑其音区)。比如，♯E 与 F，或♭♭G 是相等的。但这并不意味着在非调性作品中记谱方法的随意性，而只说明 PC 集合的概念是独立于任何其他记谱的形式。③

在这样的理论前提下，PC 集合形成了它自身的一套独特而完整，然而又丝毫不等同于传统的理论体系：

"整数标记法"(Integer notation)。"整数标记法"即用 PC0 至 PC11

① 阿伦·福特著、杨衡展译、郑英烈校. 非调性音乐的结构[M]. 武汉：武汉音乐学院油印本，1988：1.

② 杨衡展. 阿伦·福特的非调性音乐结构论[J]. 黄钟，1987(3)：70.

③ 阿伦·福特著、杨衡展译、郑英烈校. 非调性音乐的结构[M]. 武汉：武汉音乐学院油印本，1988：8.

分别表示 12 个半音的音高，与传统乐理中以 C D E F G A B 七个字母记写音高的标记方法截然不同。PC 整数标记法给予每个音以独立的名称，具有十二音各音之间平等的现代乐理意义；同时，又能较为便捷、直观地反映出两音之间的半音音程关系。因此，12 个音与 12 个整数的对应关系是：

数字序号	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
音高序号	C	♭D	D	♯D	E	F	♯F	G	♯G	A	♯A	B

这样，一个"音级集合"便是一个代表若干音级的不同整数集合，如 [0,1,2] 等等。

"标准序"(Normal Order)与基本型。PC 集合中存在着有序(Ordered)与无序(Unordered)，按前述同音异名的音是相等的，可不考虑其音区问题的前提，因此[0,2,3] 与 [2,3,0] 的集合即有序集合。[0,2,3] 与 [2,3,0] 只是一种"置换"(Permutation)，同理，[a,b,c] 与 [b,c,a]，或 [c,a,b] 等等都是一种置换关系。

与音级集合 pitch class 可以被缩写为 PC 一样，音程级的 interval class 也被缩写为 ic。传统的音程概念是建立在七个音的大小调式基础上的，八度范围内最大音程为七度、八度，各类音程可以转位，如七度转位为二度，三度转位为六度(但须注明音程大小)。PC 集合将 ic 表示一个半音，例如，ic3 是三个半音音程距离，即传统的小三度，又如，ic5 是五个半音音程距离，即传统的纯四度。一般情况下，在现代音乐作品中，ic1 至 ic6 便足以反映任何排列的两个音的音程本质特征及音响区别。它摈弃七度范围内大小音程的传统观念，用 12 个半音音程来看待和结构音高，是现代许多非调性音乐创作的初衷和合理的分析方法。PC 与 ic 的关系：传统乐理中两个音的音名与它们的音程关系不具有对应关系，如 D 与♯F 音程是多少？但 PC2(D)与 PC6(♯F)之间的音程级则一目了然：是 ic4(即 4 个半音)。同理，一个 PC 移高几个 ic，得到哪个 PC，也是一种简单的加法关系，十分便捷、直观。事实上，在传统理论中，只有三度叠置的和弦及一些调式有正式的名称，但在现代西方音乐中，任意音的结合都可以作为作品的主要结构成分。从这个意义上讲，PC 集合具有传统理论不能及的优越性与合理性。
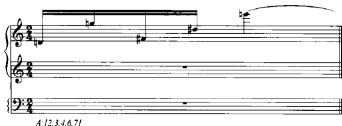
其实,在集合分类的两大原则中,移位(Transposition)就是传统理论的模进的延伸,而反演(Inverse,即“反行”)则是传统理论的倒影的发展。比如:小三和弦(ic:3-4)与大三和弦(ic:4-3)归为同一集合 3—11,除了由于现代乐音组合种类极大增加,以及分类概括的需要之外,也反映了调性音乐与无调性音乐对待音高及其组合认识上的不同:调性音乐强调调性中心,音乐进行均不可避免地受主和弦的控制(如前所述,申克体系便是对于调性音乐的分析理论);而无调性音乐并不存在调性与调性中心,乐音结合平等而自由,音程连续可以简洁清晰地描述作品中乐音表层半音音程的结构现象,音程涵量(Interval content)即是说明 PC 集合内所含半音音程的总量。毫无疑问,这对于我们分析大量还不太熟悉的现代音高结构的确具有一定的帮助意义,同时,也是现代音乐需要,但传统理论中很少或根本不存在的一种对结构内涵的分析与表述方式。在这一理论前提下,包含从小二度到大七度等十一种音程的十二音集合,称为“全音程集合”(all-interval set);将音程的连续转化为标准型的一种简化形式,称为“基本音程型”(basic interval pattern,比如,假设一个 PC 集合的音程连续为:[1—4—1—1],其基本音程型便是:1114);将一个集合包含的元素数量,称为“基数”(cardinal number);将集合复合形中的每一成员与其他成员呈现出的集合复合关系,称为“集合复合形的闭合性质”(closure pro-pretty of a set complex);将拥有相同元素的两个反演关系称为同质集合(cognate set);当 M 是一个包含四个元素(PC 整数)的 PC 集合,那么 M 的补集便是 M 所不包含的八个元素(PC 整数)的集合(即如果 M= [0,1,3,4],那么 M=[2,5,6,7,8,9,10,11])称为“补集”(complement of pc set);将一个 PC 集合通过补集、包含,移位、反演、并集和交集等运算后,产生另一个 PC 集合的有关过程称为“派生程序”(derivation);将通过反行、逆行、移位和逆反行等常规序列转换称为“推导集”(derived set),即从较小集合派生而来的十二种集合,如:原型(B—♭B—D)、逆行(G—E—F)、逆反行(♭E—G—♯F)、反行(C—♯C—A),等等。

至此,让我们运用这个方法来尝试一点分析。以韦伯恩(Anton von Webern,1883～1945)《为小提琴与钢琴的四首小品》(Op. 4)为例(A)。

根据下表对照，谱例(A)中依次出现的音与数即是：D 为 2，G 为 7，#F 为 6，#D 为 7，E 为 4，按 PC 集合规范，应表述为 A［2，3，4，6，7］
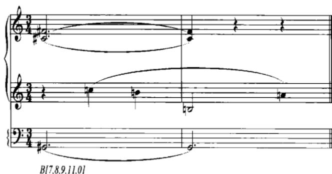
数字序号	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
音高序号	C	♭D	D	#D	E	F	#F	G	#G	A	#A	B

例 16



谱例 B［0，1，6，8，9］：

例 17



从上例中可推出：如果 A=B，必然有一整数 t，它分别同 A 中每一整数相加之后，与 B 中的每一整数形成对应关系。显然，t ＝ 5，于是，A+t ＝ B (mod12)。“12 为模的加法”(Addition Modulo 12，缩写为“mod 12”)的加法和映射(Projection，又译为“投射”)标记及其过程为：

	T
	t=5
A+B	A　B
2+5=7 (mod12)	2→7
3+5=8 (mod12)	3→8
4+5=9 (mod12)	4→9

6+5=11 (mod12)　　　　6→11

7+5=12 (mod12)　　　　7→0

二者的比较证明，A移位相等于B。于是我们在清楚地看到，移位运算是无调性音乐音高组织的重要基础(两个或多个音高各异的PC集合，其基本结构有可能是相同的)的同时，又不得不承认PC集合的这种映射理论，也是传统理论不存在的。

反行相等的求证程序是：根据法则I，A映射B。反行映射I以PC整数的固定对应为基础。这种对应关系为：a' = 12-a (mod12)。a是原集合中的元素，a'是a的反行。在原型集合与反行集合二者所含PC整数固定对应的基础上，对后者的每一整数同加一个1就求出了反行移位。这一过程用双映射(double mapping)表示为：

I　　T

t = 2

A　B　C

0←→0←→2

1←→11←→1

2←→10←→0

3←→9←→11

4←→8←→10

5←→7←→9

6←→6←→8

因此，PC集合A、B和C的形式关系是：

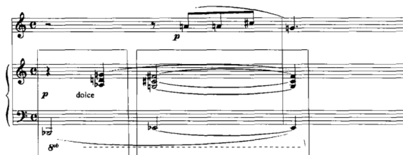
C = T(B,t)意即：C是B在t值条件下的移位。

B = I(A)意即：B是A的反行。

C = T(I [A],t)意即：C是A的反行在t值条件下的移位(即反行移位)。

按照上述规则，再以贝尔格《温暖的空气》(Op. 2，No. 4)为例略作分析以示其原理。

首先，我们先将下例中的♭B、♭A、D、G视为音级集合a，将♭E、G、♯C、♯F视为音级集合b：谱例18，

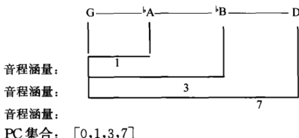


音级集合a的基本样式　　　　音级集合b的基本样式

由此可知，(1) 音级集合 a 的基本样式为：D—G—♭A—♭B—D

5　1　2　4

其音列相邻音级的最大相距音程为纯四度(D—G)，音程涵量(Interval content)为：5，因此 G 为“标准序”(Normal Order)的最低音，从而构成了一个最佳“标准序”：

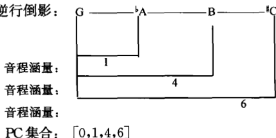


(2) 音级集合 b 的基本样式为：♭E—♯F—G—♯C

4　1　6

其音列相邻音级的最大相距音程为增四度(G—♯C)，音程涵量为：6，因此♯C 为“标准序”的最低音，从而也构成了“最佳标准序”。为便于与 a 最佳标准序作比较，又可将 b 最佳标准序移位 G 音上作逆行倒影变化，从而得出：

♯C—♭E—♯F—G 的逆行倒影：



综上，可见音级集合 a 与音级集合 b 的异同是：

音级集合 a [0,1,3,7]			
起音	止音	IC	音程涵量
G	♭A	1	〈1,1,1,1,1,1〉
G	♭B	3	
G	D	5	
♭A	♭B	2	
♭A	D	6	
♭B	D	4	

音级集合 a [0,1,3,7]			
起音	止音	IC	音程涵量
G	♭A	1	〈1,1,1,1,1,1〉
G	B	4	
G	♯C	6	
♭A	B	3	
♭A	♯C	5	
B	♯C	2	

因此，分析报告也应为：

(1) 音级集合 a [0,1,3,7] 在音程涵量中包含了 1 个小二度；1 个小三度；1 个纯四度；1 个大二度；1 个增四度；1 个大三度，音程涵量为：〈1,1,1,1,1,1〉；

(2) 音级集合 a [0,1,4,6] 在音程涵量中包含了 1 个小二度；1 个大三度；1 个增四度；1 个小三度；1 个纯四度；1 个大二度，音程涵量为：〈1,1,1,1,1,1〉。

进而得出结论：贝尔格的作品《温暖的空气》(Op. 2，No. 4)以上片断(谱例)中的前两个和弦的音程涵量相等，属于同一种结构形态的和弦；由于它们之间含有相同数量的音程涵量，故而它们之间的不协和程度的指数也相同。

需要指出，作为音乐学的一名研究者，笔者此处运用音级集合理论尝试性地对上述作品(片段)的音乐分析，目的仅在于研究西方音乐分析理论在音乐学研究中的意义。事实上，不可否认，我国以郑英烈、杨衡展为代表的音级集合论音乐分析家在 20 世纪 80 年代、90 年代取得的成就已为学界共睹。直至今日，郑英烈的《基本集合对十二音和声的控制》(1986)、《从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维》(1989)，以及杨衡展的《论和声流量、涵量、幅度及离散度》(1988)、《数学思维方法在十二音实践中的意义》(1988)等，都标志着 20 世纪中国理论家对西方音级集合理论研究的高度与深度。而且，他们从技术分析角度对作曲家音乐作品的风格分析，或许对西方音乐史的研究也具有一定的学术意义。

以勋伯格研究为例，比如功底深厚的音乐分析家郑英烈 80 年代末

曾经通过音级集合论对勋伯格创作于 1909 年 2 月 8 日的歌曲 *Am Strande* 进行了分析，他指出：勋伯格"通常被当做第一首无调性作品的是《钢琴曲三首》中的第一首，它完稿于 1909 年 2 月 19 日。而这里用来作为'完全无调性'的例子的，却是完成于 1909 年 2 月 8 日（比前者早 11 天）的歌曲 *Am Strande*。和以前创作的那些'调性'的和'杂交'的作品相比较，这里已看不到任何功能思维的痕迹，而集合思维却表现得相当充分，因而，再也无法用申克式的分析法去进行解释了。"① 作者最后指出：勋伯格第二创作时期（无调性创作）开始于歌曲 *Am Strande*，而不是《钢琴曲三首》。②

当然，我们知道并熟悉格劳特、帕利斯卡带有风格史意味的《西方音乐史》是将勋伯格受瓦格纳影响，于 1899 年创作的弦乐六重奏《净华之夜》、与受理查德·施特劳斯（Richard Strass，1860～1911）影响于 1903 年创作的交响诗《佩莱阿斯与梅丽桑德》，以及创作于 1901 年的巨型交响诗康塔塔《古雷之歌》（配器完成于 1911 年）等定为勋伯格第一阶段的创作；将其无调性作品包括 1905 年、1908 年创作的两首四重奏（D 大调与#f 小调）、《室内交响曲》（1906）、《管弦乐五首》（1909）、两组钢琴小曲（Op. 11，1908 以及 Op. 19，1911）等定为勋伯格第二阶段的创作。③ 事实上，我国 2000 年以前出版的大部分西方音乐史著述对此并没有翔实、细致地通过勋伯格的某一部作品对其进行历史分期。2001 年出版的《西方音乐通史》，在基本参照格劳特、帕利斯卡的早、中、后三期划分的基础上，略有不同。即，将勋伯格创作《钢琴曲三首》的时间定为 1909 年（比格劳特晚 1 年），将勋伯格进入无调性阶段的时间定为 1908 年（比格劳特晚 3 年）。④

客观地说，音级集合论作为技术成分的音乐分析仍然具有其他的音乐分析理论与分析方法不能比拟的优越性与科学性。然而，作为音乐学的音乐分析，音级集合论的不足也是不言而喻的。如同申克体系对于音乐作品的分析最终得出的结论只是和声终止式与和弦一样，高度理性

① 郑英烈. 从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维[J]. 音乐研究，1989(3)：87.

② 同上，88.

③ 唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1996：762－763.

④ 于润洋主编. 西方音乐通史[M]. 上海音乐出版社，2001：346.

化、数学化的音级集合论对音乐作品分析的结论也只不是一些极其抽象的数列。以致当作曲理论家将音级集合论越来越广泛地运用于20世纪西方现代音乐技术分析的同时，音乐学家站在音乐学的立场上又对音级集合论及其音乐分析方法提出了尖锐地批评："集合理论更深刻的难题在于它与生俱来的狭隘性与反听觉性。"[①]这无疑表明，音乐学的音乐分析绝不仅仅只是对构成音乐作品的技术因素的理性分析，音乐学的音乐分析更需要在不排除技术分析的基础上融入尽可能广博、尽可能深刻的人文阐释——还音乐以情感诉求的本来属性，还音乐以文化的本来面目。

---

① 杨燕迪.20世纪西方音乐分析理论述评(六)[J].音乐艺术,1996(2):50.

第九章 音乐学分析

“音乐学分析”一词，最早见于中国音乐学家于润洋90年代初期在《音乐研究》季刊上连载发表的论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》(以下简称“于文”)。[①]“于文”以瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第一幕的前奏曲与第三幕(即最后一幕)的终曲为主要分析对象，由“一般情况”、“音乐本体的艺术分析”，以及“音乐内涵的社会历史分析、评价问题[②]”四部分组成，洋洋六万余言，史论兼备，资料翔实，旁征博引地将瓦格纳及其作品进行了周到、细致、深入、全面的分析。无论在技术分析、史学叙事、人文阐释，还是在哲学、美学思辨等方面都较为集中地展现出了20世纪中国音乐学家在对西方作曲家及其作品音乐分析与研究的学术新高度。甚至，它划时代地从方法上、理论上摆脱了中国的西方音乐研究长期以来依附于作曲技术理论分析加生平传记、乐曲介绍等文字说明的分析模式，开创性地首次将“音乐学分析”区别于曲式分析、音乐分析以及音乐分析学之外，同时，赋予了“音乐学分析”的独立品格与学术地位。附带提及，90年代初的中国学术界，并未真正从80年代向西方探寻“方法与方法论”的狂热中完全冷静下来，“音乐学分析”这一富于中国音乐学家原创意义的学说能在当时提出，并在日后的研究中被更多的研究者广泛使用，无不体现出了作者心无旁骛，潜心专

① 于润洋：《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》(上、下)，最早分别发表在《音乐研究》，1993年第1期、第2期。2005年收录在由上海音乐学院出版社出版的作者文集《西方音乐与美学问题的文化阐释》当中。本文以1993年《音乐研究》刊载的文字与内容为主，所有引文、页码出处亦然。——笔者注

② 在《音乐研究》1993年第1期上，此处原为“结语”(见第39页)，本文改为“评价问题”，系根据作者在收入文集时所做的改动。见于润洋. 西方音乐与美学问题的文化阐释[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2005：69. ——笔者注

注,并不为形形色色,然而又犹如昙花一现的种种"方法"所动的执着,同时也以有理有据的扎实研究,表明了中国音乐学家在对西方作曲家及其音乐作品分析研究方面的一种方法论主张。

毋庸讳言,"于文"发表后在音乐界引起的关注、思考,甚至争议都是深远而多方面的。有的将其分析方法奉为范式予以仿效;有的从哲学层面上对"音乐学分析"进行阐释;[①]有的则又在语义方面对"音乐学分析"这一表述提出了异议;[②]有的甚至质疑如此长篇大论的所谓"音乐学分析"有文字淹没音乐之嫌……但笔者认为,透过所有这些评议的表象,一个更有价值,更有意义的思考已经开始在中国广大的西方音乐研究者心中酝酿,那就是:中国语境中的西方音乐研究及其方法、理论,以及学科建设。

在笔者看来,"于文"虽称"音乐学分析",但实质上,却是一篇超越了一般性"分析"意义的音乐学研究,需要认真学习。而笔者将其作为《西方音乐研究在中国》这一课题的"压轴之作"并加以述评,原因缘于以下两个方面的考虑:

第一,作为音乐学个案型研究,"于文"是一篇20世纪末中国音乐学家研究西方音乐的代表作,同时,"于文"对于中国语境中的西方音乐研究具有示范性与启发性;

第二,"于文"囊括了作曲理论各技术门类,集史学、哲学、美学、社会学以及文艺批评等多种学科于一身,与本文第一部分"史学理论与实践"、第二部分"美学思辨"以及第三部分"音乐分析"中涉及的诸多学术问题将产生理论上的呼应。

第一节　"于文"发表以前的《特里斯坦与伊索尔德》研究情况

坦率地说,在80年代以前的中国,瓦格纳研究一直是个高危禁区,原因在于,瓦格纳被马克思、恩格斯嘲讽和批判过,[③]又被希特勒(Adolf

① 姚亚平.什么是音乐学分析:一种研究方法的探求[J],黄钟,2007(4):8.

② 陈鸿铎.从"音乐分析"与"音乐学分析"到"音乐分析学"——"音乐分析学"学科建设刍议[J],黄钟,2007(4):4.

③ 马克思致恩格斯[A],马克思恩格斯全集,第34卷[M],北京:人民出版社,1972:27.

Hitler，1889～1945）推崇过。[1]然而，由于瓦格纳在西方音乐史上的突出成就与特殊地位，80年代以后，我国学术界对他的研究一直呈现并保持着多视角、多侧面，且热度不减的学术局面。比如，哲学、美学层面上的研究，必因研究叔本华悲观主义唯意志论以及研究尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844～1900）悲剧理论而涉及瓦格纳，或者反过来，因研究瓦格纳而涉及尼采、叔本华，甚至涉及西方哲学史、西方美学史；传记文学层面上的研究，必因研究尼采而涉及瓦格纳（事实上，80年代中后期的中国知识界、思想界曾出现过"'尼采'热"，而伴随着周国平译本《悲剧的诞生》1986年的出版，瓦格纳亦愈来愈广为人知）；作曲技术理论层面上的研究，必因研究19、20世纪之交西方和声、曲式、配器等而涉及瓦格纳及其《特里斯坦与伊索尔德》；戏剧表演层面上研究，也必因研究西方歌剧（Opera）、乐剧（Music Drama）而涉及瓦格纳以《特里斯坦与伊索尔德》为代表的一系列歌剧、乐剧。

尽管如此，从音乐学角度研究《特里斯坦与伊索尔德》仍然是个既充满诱惑，又极富挑战的课题。它要求研究者必须具备哲学、美学、史学、文学，以及作曲技术理论、音乐分析、戏剧表演等相关的综合知识。更何况，对于中国学者来说，还有一个语言文字方面更为棘手的难题——德语。无疑，所有这些都将是对中国音乐学家知识结构、理论素养，以及洞察能力、分析能力、思辨能力的综合考验。但事实上，由于种种历史原因，2000年以前，除瓦格纳的乐谱类音乐作品外，在他一生近千万字的哲学、美学、史学、文学、音乐学、社会学、文艺批评以及歌剧、乐剧脚本、舞美等方面的著述中，关于音乐方面较为完整，并可资中国音乐学家阅读参照的中译本依然十分缺乏。尽管在当时的《国外乐讯》、《音乐译文》以及《外国音乐参考资料》一类刊物上偶尔可以看到有一点译文介绍，但其片段性与零散性十分明显；虽然，文学性的瓦格纳，1987年三联书店曾出版过德国麦耶尔著，赵勇、孟兆刚译的《瓦格纳》；戏剧性的瓦格纳，1989年、1990年《西安音乐学院学报》也连载刊发过由季耐雪翻译的瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》歌剧全剧脚本；1997年，中国文联出版公司也出版过由高中甫等翻译的《瓦格纳戏剧全集》。但是，必须看到，作为作曲家、作为音乐理论家的瓦格纳，则是我国音乐史学家、德文翻译家廖辅叔在粉碎"四人帮"后不顾个人安危，力排众议，并且整整花了"翻译十

[1] 转引自赵鑫珊．希特勒与艺术[M]，天津：百花文艺出版社，1996：222.

年，等待出版十五年，总共二十五年”时间的《瓦格纳论音乐》出版则是2002年的事情。①

截止1993年“于文”发表，我国涉及瓦格纳及其《特里斯坦与伊索尔德》的研究虽然不多但却也并不是空白。早在1984年，刘经树就在《音乐研究》上发表了他的学士论文《音乐剧〈特里斯坦与伊索尔德〉的唯意志论哲学内涵》，1987年，他又在《中央音乐学院学报》上发表了他的硕士论文《炽情的宣泄与静穆的象征——瓦格纳乐剧〈特里斯坦与伊索尔德〉与德彪西歌剧〈佩里阿斯与梅丽桑德〉的比较研究》。前者由“1854年前后瓦格纳的生活及其政治、哲学思想”、“1852～1859年间构思、创作《特里斯坦》前后的瓦格纳”、“《特里斯坦》剧本体现的唯意志论哲学思想”、“《特里斯坦》音乐风格与叔本华哲学、美学思想的联系”等四部分组成，后者将论题拓展至与德彪西及其比较研究，无论其研究的广度还是深度都得到了进一步的深化。应该说，这是笔者迄今所见1993年“于文”发表以前国内音乐学界从音乐、哲学、美学层面上研究瓦格纳及其《特里斯坦与伊索尔德》较为完整、较为全面的音乐学研究。

作为我国1980～2000年的西方音乐研究的学术史总结，本章将“音乐学分析”一词重新置于“于文”的上下文之中，以期对“音乐学分析”的原意及其分析模式与理论依据以及“音乐学分析”不同于以往作品分析、音乐分析、音乐分析学等的不同之处进行归纳与总结。

第二节　“于文”的分析模式与理论依据

凡是认真读过“于文”的读者，都不难发现，一般情况、音乐本体的艺术分析、音乐内涵的社会历史分析，以及评价问题（艺术批评）是“于文”对瓦格纳《〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲进行音乐学分析》的四个重要组成部分。因此，本文对“于文”分析模式的研究也将从这四个部分开始，并对其理论依据与重要的学术创见进行摘要式剖析。

一、音乐本体的艺术分析

在这一部分中，笔者以为最值得注意的是“于文”的标题——“音乐本

① 梁茂春. 默默地耕耘——纪念廖辅叔老师百年诞辰[J]，中央音乐学院学报，2007(4)：8.
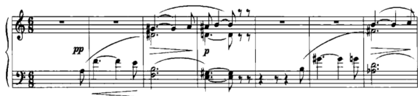
体的艺术分析”，它明显地区别于我们以往司空见惯的“音乐本体分析”。不言而喻，这是作者用以强调、突出，并使之有别于技术分析或其他分析的音乐学立场——它不排斥技术分析，但却又不囿于技术分析，并且更乐意去研究音乐的艺术表现、风格特征、文化内涵，以及哲学思想。

为便于归纳“于文”在“音乐本体的艺术分析”部分中提出的主要学术观点，本文将在“于文”中的“三个音乐主题”、“重要表现手段——和声的风格特征”、“总体结构问题”、“音乐的表现性质”、“音乐动机与整体结构”、“调性与和声的处理”等基础上，将其按“‘特里斯坦和弦’及其表现功能与结构功能”、“主导动机与整体结构”分而述之，特此说明。

（1）“特里斯坦和弦”及其表现功能与结构功能

音乐学家在研究作曲家个人创造时，常将某种具有特殊表现力的和弦或结构特殊的和弦赋予一个特殊的名字，如“特里斯坦和弦”、“肖邦和弦”、“斯克里亚宾和弦”等，“特里斯坦和弦”显然属于前者。

例 19



如仅就结构而言，“特里斯坦和弦”似乎并不是一个非常特别的和弦，尽管不同的分析目的将产生不同意义的解释，但通常的看法仍是将其视为由 F、B、♯D、♯G 构成的减小七和弦（见上例第 2 小节）；就调性而言，即为 a 小调 VII 级和弦的第三转位。然而，“特里斯坦和弦”之所以事实上又成为了一个被收录在当代最具权威性的音乐辞书中（如 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 和 *The Cambridge Guide to Music* 等等）的著名和弦（*Tristan*），皆因瓦格纳独特的个人创造及其在 19、20 世纪之交时的西方音乐史中具有的特殊意义。

对此，不妨让我们看看作曲家纯粹意义上的音乐分析与音乐学家的“音乐本体的艺术分析”不同的理论诉求。

兴德米特的议论带有音乐史的意味：

在瓦格纳的《特里斯坦》（*Tristan*）中，大小调音阶的规则被彻底推翻了。毫无疑问，半音阶在此代替了自然音阶并作为一切线条与和声结

合的基础。但是这个革命来得太快了。这个勇敢的行动的坚决性是绝无仅有的，因而最初没有人来追随这条路。以致几十年来，《特里斯坦》仍然一直是用半音体系为基础写成的唯一作品，而且甚至于它的创作者后来也再没有像这样向前跨进一大步进入到新的领域中去。直到 20 世纪初和 19 世纪末之交，在《特里斯坦》中所发现的新天地的轮廓才开始形成起来。①

将"特里斯坦和弦"表述为"V^7—X"现象，则出于作曲理论家的作曲理论概括；②而"于文"以音乐学家的视角，既看到这是"瓦格纳和声风格的精华所在"③，更看到"特里斯坦和弦"在《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲中具有表现功能与结构功能。

在表现功能方面："它使听者在感受它的过程中形成这样一种心理体验：似乎总是在期待着什么，渴望着什么，然而却又总是找不到归宿，得不到解脱。而在瓦格纳的这部音乐故事中，正是这种没有尽头的期待和渴望自始至终折磨着特里斯坦和伊索尔德这两颗不安、焦虑的心灵。"④其音乐本体的理论依据是：将一个等待解决的不协和和弦解决到另一个不协和和弦，有意回避古典主义时期通常使用的终止式的"套叠式"和弦功能联结。⑤

在结构功能方面，"于文"认为"特里斯坦和弦"被镶嵌在一个被精心雕琢过的拱形音响框架中：以它开始，又以它终结。⑥其中，由"特里斯坦和弦"构成的音乐主题总共出现过八次(第一幕四次，第二幕与第三幕各两次)。⑦

(2) "Leitmotiv"与整体结构

"于文"指出，中文"主导动机"一词译自"Leitmotiv"，该词最早由 F. W 扬斯(不详)于 1871 年在研究威伯(Carl Maria Friedrich Ernst

① 保罗·兴德米特著，罗忠镕译. 作曲技法[M]. 北京：人民音乐出版社，1983：51.

② "V^7—X"现象及其公式由我国作曲理论家桑桐提出，见其论文瓦格纳《特里斯坦》中属七和弦的作用[J]. 音乐研究，1999(3、4)，此外，关于 19、20 世纪之交时的西方半音化和声研究，亦请参阅其专著《半音化的历史演进》中"半音化的表现作用"之五"瓦格纳歌剧中的半音化"，上海：上海音乐出版社，2004：327—352. ——笔者注。

③ 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：上[J]. 音乐研究，1993(1)：46.

④ 同上，44.

⑤ 同上，45.

⑥ 同上，48.

⑦ 同上，42—43.

von Weber,1786～1826)音乐创作的论文中第一次被提出。之后,在1876年由H.封·沃尔卓根(Hans von Wolzogen,又译“沃尔错根”,生卒不详——笔者注)首次将这个术语运用到对瓦格纳歌剧的研究中,袭用至今。①但“于文”对“主导动机”提出了疑义,并将其修正为“主导主题”。

“于文”的理论前提是,瓦格纳歌剧音乐中常见的“短小、凝练”“宛如音乐标签”②的“Leitmotiv”,具有对剧中人物、情感、事件、地点,以及观念的象征性和暗示性,而且在声乐与交响乐的综合体中具有表现作用。因此,“前奏曲的第一个音乐主题具有这种主导动机的性质,但是从自身结构和功能上看,它比瓦格纳所用一般的主导动机在分量上要重,姑且将它称之为‘主导主题’或许更合适些。”③(注:1992年,我国著名的德语专家,乐评专家严宝瑜也指出过“Leitmotiv”错译的问题,并且他从中国南北朝文艺理论家刘勰的《文心雕龙》中援引出“表征”一词,取其“揭示”、“阐明”、“显露”之意,以“表征动机”替代“主导动机”,即“表征着某一个具象或抽象概念,一个性格化的音乐句或乐段。”)④

显然,这些修正意见都不无道理,而从学术史的角度看,却又是令人欣喜的进步。以中译本《西方音乐史》中格劳特与帕利斯卡对瓦格纳歌剧的论述为例,其中的“主导动机”颇为费解。如按“于文”意见,将“主导动机”改为“主导主题”的话,似乎既易于理解,也符合上下文原意,同时也更符合瓦格纳的歌剧创作(凡被改为“主导主题”之处均用黑体字表示)。比如:“主导主题宛如音乐标签,不仅如此,随着在新环境中的再现,内涵加深;即使在对象不出场时,主导

① 杨九华在他的博士论文中提到:“关于‘主导动机’,乌利格(Theodor Uhlig)在他的一些文章中曾经提到,如1850年的《独特的主导动机》(*Charakteristischen Motiv*)一文中,阐述了瓦格纳主导动机的运用. 1851年瓦格纳在他的《歌剧与戏剧》(*Oper und Drama*)中,也谈到有关运用‘主导动机’的观念,但是,直到1877年沃尔错根(*Hans von Wolzogen*)从主导动机的角度研究瓦格纳《指环》中的*Gotterdammerung*后,人们才开始用Leitmotiv(主导动机)这个词。”见杨九华. 瓦格纳乐剧《尼伯龙根的指环》思想寓意研究[M]. 上海音乐学院出版社,2006:46—47,注④。——笔者注

② 唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著,汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京:人民音乐出版社,1996:674—675.

③ 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析:上,[J]. 音乐研究,1993(1):41.

④ 严宝瑜. 历久不衰的瓦格纳歌剧——拜罗伊特歌剧节见闻[J]. 音乐研究,1992(4):84,页下注③。

主题也能令人想起对象;主导主题可以根据情节需要而变化、发展或变形;不同主导主题间的相似提示各该对象之间的隐伏关系;不同主导主题可以对位式地结合;动机的重复是求得音乐统一的有效手段,犹如交响曲中的主题重复……瓦格纳运用主导主题原则不同于威尔第和韦伯(亦即'于文'中之'威伯'——笔者注)。瓦格纳的动机本身大都短小、凝练,设计得足以在不同层次上刻画其对象……另一个更重要的区别当然是,瓦格纳的主导主题是作品不可少的音乐实质;不是作为特殊手法偶尔运用,而是贯彻始终、密切配合剧情的每一步展开。"[①]

二、音乐内涵的社会历史分析

"音乐内涵的社会历史分析"是"于文"的第二部分,但却是重点部分。或许正因如此,开篇处"于文"就首先表明了音乐学家对于"音乐学分析"及其理念、意义以及方法的一个重要观点:

一部比较严肃、深刻的音乐作品在我们的听觉感知能够直接把握的音乐本体后面,总是潜藏着某种精神内涵。对于一般的音乐听众来说,或许不一定要求深入到这个层次,但是,对于音乐学家来说,却是绝对必须的。它应该是音乐学分析的重要组成部分。对于这种精神内涵,我认为只有从社会、历史的角度进行考察,才能真正揭示它的本质……对于真正的音乐分析来说,这应该是必须回答的问题。[②]

在笔者看来,与其说这是"于文"作者在《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》整篇论文中提出的一个观点的话,不如确切地说,这一观点才是"于文"立论的根本依据,或可说也是作者通过写作《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》需要强调和表达的一个基本思想。这一思想被有机地贯穿在了全文的每一个章节之中,如"于文"在开篇处所说的"究竟如何去分析一部音乐作品?

---

① 唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著,汪启璋、吴佩华、顾连理译.西方音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1996:674—675.

② 于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析:(下)[J].音乐研究,1993(2):86.

这一直是音乐学中的一个重要课题”、[①]在“音乐本体的艺术分析”部分中强调的“艺术分析”、在“音乐内涵的社会历史分析”部分中坚持“只有从社会、历史的角度进行考察”，以及在“评价问题”中重申“美学观点和历史观点”等等(关于“美学观点和历史观点”，详后)。

该部分“于文”分为“一个 19 世纪 50 年代德国艺术知识分子的精神生活、物质生活、感情生活的曲折、独特的体现”、“深层的精神内涵”两节(为行文方便，笔者以下的叙述将“于文”第一节简化为“精神、物质、感情三重危机”，特此说明)。

(1) 精神、物质、感情三重危机

众所周知，瓦格纳有一段长达 13 年的流亡生涯(即从 1849 年 5 月德累斯顿起义失败后被通缉，至 1862 年当局解除通缉，取消起诉，并被赦免后重新回到德国)。但如前所述，80 年代末 90 年代初，我们还没有真正完全出自中国音乐学家之手，且较为完整的瓦格纳传记研究，因而必须指出，对于瓦格纳这一段复杂、重要的人生经历的史学性总结，“于文”做了大量的工作，它对于我们进一步的深入研究具有奠基性意义。一方面，“于文”非常准确地将 19 世纪 50 年代流亡中的瓦格纳的生活概括为“精神生活、物质生活、感情生活”[②]的危机，同时又从瓦格纳这一时期庞杂、纷乱的书信、文献，以及创作，包括《艺术与革命》(论文)、致作曲家李斯特、致情人玛悌尔达(Wesendonck Mathilde)的重要书信、日记、记事本，以及瓦格纳从 1865 年 7 月 17 日开始口述，由李斯特之女(后为瓦格纳第二任妻子)执笔，断断续续地一直写到 1870 年的自传《我的一生》[③]等史料中，以扎实的史学功底梳理出了一条脉络清晰的线索，并以一种颇似传记主义史学，然而又史论兼备地总结道：“一个经历坎坷、丰富的艺术家，他的思想、情感、体验往往总是很复杂的。将这一切物化到自身中的艺术作品，特别是音乐作品，就更是复杂的。其中所蕴含的精神内容往往并不是易于分解的‘混合物’，而是难于分解的‘化合物’。作曲家的种种体验和感受是相互渗透、彼此融合在一起而无法分割，从而构成一部内涵丰富的艺术

---

① 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：(上)[J]. 音乐研究，1993(1)：39.

② 同上，87.

③ 斯库季娜著，欧阳丽君译. 理查德瓦格纳生活的篇章[J]. 外国音乐参考资料，1983(6)：6.

作品的。”[①]

作为一位思想深刻、观察敏锐、逻辑缜密、长于思辨的中国音乐学家来说，绝不会只满足于对西方作曲家及其作品生平传记式片面、肤浅的研究，因而“于文”在结束了上述对瓦格纳的“精神、物质、感情三重危机”的概括后明确指出：研究瓦格纳，研究《特里斯坦与伊索尔德》“对于我们来说尤其重要的是，离开叔本华哲学，特别是他的人生哲学和艺术哲学，就很难深入到《特里斯坦与伊索尔德》的深层精神内涵中去”[②]。

(2) 叔本华哲学与瓦格纳思想

在《特里斯坦与伊索尔德》中，矛盾的解决方式和整体结局，都蕴涵着一种世界观、一种人生哲学，亦即“于文”指出的“深层的精神内涵”，它来源于曾在欧洲历史上产生过深远影响的叔本华哲学。然而，“于文”的这个带有研究性的结论与我们新中国成立以来接受的，并且同样是来自“洋人”的说法大相径庭。尽管“于文”作者也已较为含蓄地指出：“在过去的一些有关瓦格纳的文章或论述中，常常出于某些原因，或有意地回避了这个问题，或轻描淡写地一笔带过。”[③]可是，我们如若不了解20世纪中国西方音乐研究的学术史，就不可能从“于文”的字里行间中感受到中国西方音乐研究80年代以后取得的学术进步。须知，关于瓦格纳的研究，除了前文所述的种种历史原因外，在50、60，甚至70年代流传于中国音乐界以及广大音乐爱好者当中，且较权威的两本西方音乐译著——列维克的《外国音乐名作》与哥德施密特的《德国音乐》中，《特里斯坦与伊索尔德》既被说成与叔本华哲学无关，而且其表现出的还是一个革命者在革命失败后的悲观、失望情绪。[④]

作为生命哲学的启蒙者，叔本华非常敏感地察觉到了人间的苦难，因而他的哲学观充满了悲观色彩。叔本华一生致力于柏拉图、康德的哲学研究，但却蔑视谢林、黑格尔。他的代表作《作为意志和表象的世界》不仅体现了他对人类，对世界的看法，更重要的，则是较为完整地体现了

① 于润洋．歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析：下[J]．音乐研究，1993(2)：94.

② 同上，94.

③ 同上，94.

④ 列维克著，张洪岛译．外国音乐名作：第三册[M]．北京：音乐出版社，1958：158－159.；H・哥德施密特著，中央音乐学院编译室编译整理．德国音乐[M]．北京：音乐出版社，1959：225、227、229、230.

他的哲学思想。

据《我的一生》载，瓦格纳内心深处的悲剧主义与悲剧意识自幼就有显现，13岁时就编写过悲剧。[①]流亡期间，受精神、物质、感情三重危机困扰，其状况正如瓦格纳1854年1月15日在给李斯特的一封信中所说："这些年来，没有一年我不想到干脆结束了自己的生命。岁月蹉跎，我的一生都完了！我的朋友，对我来讲，艺术说到底只是一种使我忘却烦恼的权宜之计，不过如此罢了……"[②]1854年10月，[③]当他第一次接触叔本华哲学时，亦仍然还是一个在异国漂泊的流亡者，且已债台高筑。[④]因而80、90年代国内的一般研究都认为，叔本华的《作为意志和表象的世界》及其悲观主义哲学与瓦格纳内心深处的共鸣于此时产生。但"于文"却在50年代波兰出版的音乐文献《瓦格纳传》中找到了更早的证据。他指出：早在19世纪40年代后期，瓦格纳的思想中就已存在着一些与叔本华哲学极其相似的思想。比如，瓦格纳1849年在流亡瑞士时写下的《未来艺术》一书中就有："人类本性出于某种需要在无目的地、无意识地创造着。这种创造具有一种必然性，而这种必然性正是人类生命赖以形成和繁殖的力量。这种无目的的、无意识的创造活动源自一种欲求，而生命之所以能够存在的原因正在于这种欲求。"[⑤]因此当瓦格纳1854年期间反反复复地阅读叔本华之后，才在给李斯特的信中说："我的生活经历把我带到了叔本华哲学，只有它才完全适合于我。我全部接受了他的极其正确的理论之后，我走到了自己内在性格的终点。同我以前走过的道路不同，这条道路同我极度悲伤的心绪完全符合，也同这个世界的本质相符合。"[⑥]由此可见，"于文"得出"在这种情形下，瓦格纳放弃了原有的哲学信仰而转向叔本华哲学，是完全可以理解的；甚至可以说，他为自己当时的阴暗、悲观情绪从哲学上找到了根据，于是一拍即合"的结论不无

---

① 斯库季娜著，欧阳丽君译. 理查德瓦格纳生活的篇章[J]. 外国音乐参考资料，1983(6)：9.

② 保·朗多尔米著，朱少坤等译. 西方音乐史（修订版）[M]. 北京，人民音乐出版社，2002：254.

③ 又有"夏天"一说，如保·朗多尔米著，朱少坤等译. 西方音乐史（修订版）[M]. 北京，人民音乐出版社，2002：255. ——笔者注。

④ 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：（下）[J]. 音乐研究，1993(：2)：92.

⑤ 同上，96.

⑥ 同上，96.

道理。[①]同时，与尼采后来在与瓦格纳的相处中感到瓦格纳是一个“最著名的”“活着的叔本华分子”[②]的说法也得到了一定的印证。

或许可以这样说，瓦格纳是迄今所见19世纪中期西方作曲家当中最具哲学意识，并带着自己对世界，对人生的诸多思考与困惑，希望从哲学家的哲学著作中得到答案的作曲家之一。但另一方面，如“于文”所言，瓦格纳又是一个在各种社会思潮面前非常敏感的人，他既苦苦地寻求过、探索过、困惑过，但同时也在形形色色的社会思潮面前选择过、摇摆过，比如黑格尔、谢林、费尔巴哈（Ludwig Andreas Feuerbach，1804～1872）等等。直至接触叔本华及其著作《作为意志和表象的世界》之后，瓦格纳才感到叔本华哲学似乎才是他所需要的。因此才认为：“如今，当我接触了叔本华的哲学之后，他的思想使我对那些涉及到形而上学问题的最难懂的一切，一下子便感到豁然开朗了。”[③]

然而，对于研究西方音乐的中国音乐学家来说，该怎样理解叔本华的唯意志论？该怎样理解瓦格纳此时的“豁然开朗”？同时，又该怎样理解恩格斯对叔本华曾经有过的严厉而尖刻的批判呢？

作为一位悲观主义哲学家，叔本华既有主观唯心主义的一面，又有客观唯心主义的一面，甚至彼此相悖。一方面，作为主观唯心主义者，“世界就是我的表象”，即：“这世界只是作为表象而存在着的，也就是说，这世界的存在只是，就它对一个其他事物的、一个进行表象者的关系来说的。这个进行表象者，就是人自己。……一切一切，凡已属于和能属于这世界的一切，都无可避免地带有以主体为条件的性质，并且也仅仅只是为主体而存在。”[④]但另一方面，作为客观唯心主义者，“世界就是我的意志”，即，在宇宙中客观地存在着一种人所无法认识的“自在之物”——意志。整个自然界、世界上的万物、乃至人，都是意志在不同程度上的客体化。一切事物都是意志的表现，思想也是意志的派生物。在他看来，世界是意志及其表象，表象上溯到理智，但最终归结为意志，而作为宇宙本体的意志是一种完全敌视客观物质世界的神秘的生活力，亦

---

① 于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：（下）[J].音乐研究，1993(2)：96.

② 尼采著，周国平译.悲剧的诞生[C].北京：三联书店，1986：242.

③ 于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：下[J].音乐研究，1993(2)：94.

④ 叔本华著，石冲白译.作为意志和表象的世界[M].北京：商务印书馆，1982：25.

即一种盲目的、无理性的、永不衰竭的创造力。这个意志无所不在，永不死灭。它在人心中表现为冲动、本能、奋进、渴望和要求。他把理性置于意志的支配之下，认为意志统率知觉、记忆、想象、判断和推理，人的思想、理性应当服从神秘的、无从解释的意志。“世界的内在本质就在这意志中。……世界和人自己一样，彻头彻尾是意志”[①]。然而，人无法摆脱意志的驱使，在无穷尽的欲望中追求、挣扎，永远得不到满足，生活充满了痛苦。因此，人类如欲摆脱这一不可避免的悲惨命运，便只能舍弃一切欲望，否定生命意志，脱离尘世，在虚无中寻找归宿，以得到彻底的解脱。

不可否认，“于文”的解答是思辨的、正确的：一方面，尽管叔本华认为艺术的任务在于以其特殊的手段去体现某种理念(意志客体化了之后的各种理念)，如美、痛苦、欢乐等等，它们直观地呈现在艺术家们面前。而音乐由于它不需要任何形象的、概念的媒介，因而它与所有任何其他艺术不同之处在于，它并不是去体现这种种理念，而是绕过理念，去直接体现意志本身，如痛苦本身，欢乐本身……与瓦格纳认为的“音乐不是表现某一个人在某种状态下的激情、爱欲、郁闷，而是表现激情本身、爱欲本身、郁闷本身”[②]具有相同的意思。但另一方面，“于文”也认为，在艺术的作用是什么这一问题上，无论是叔本华所认为的，人们在欣赏艺术，亦即在直观美时，会忘记了自己，忘记了欲求，忘记了痛苦，因而艺术是一种能使欣赏者得到某种解脱的清镇剂；还是瓦格纳也把《特里斯坦与伊索尔德》也看做是对他受到创伤的心灵的一种慰藉，一种暂时的解脱等等，均不足为取。

事实上，叔本华的唯意志论哲学，恩格斯早在《自然辩证法》一书中给予过严厉的批判，恩格斯指出：“1848 这一年德国什么都没有完成，只是在哲学领域中发生了一个全面的倒退……在公众当中流行的一方面是叔本华的……适合于庸人的浅薄思想……它们都只是由已经过时的哲学的残渣杂凑而成，而且全都同样是形而上学的。”[③]然而，《特里斯坦与伊索尔德》作为一部艺术作品，特别是一部至今仍然在被人们欣赏并显示着艺术生命力的音乐作品，我们该如何看待？“于文”指出，凡是优

① 叔本华著，石冲白译. 作为意志和表象的世界[M]. 北京：商务印书馆，1982：32.

② 转引自于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：下[J]. 音乐研究，1993(2)：99.

③ 恩格斯著，于光远等译. 自然辩证法[M]. 北京：人民出版社，1984：47.

秀的艺术作品，特别是音乐作品，它绝不是某种观念的干巴巴的载体，而永远是活生生的、充满丰富的生活感受和情感内容的感性实体。《特里斯坦与伊索尔德》中潜藏在其深层的那种"形而上学"性质的东西，只能以体现在活生生的音乐戏剧进程或音响结构整体中的感性内容为依托；而只有后者才是欣赏者所直接感受到的、并为它所深深打动的东西。而随着时间的流逝和社会一历史的变迁，音乐作品尤其是那些交响音乐体裁的音乐作品，所蕴藏的某些观念性的内涵不可避免地被逐渐淡化。这是因为人们在欣赏音乐时，主要不是去认识它，而是去感受它。因此我们在聆听《特里斯坦与伊索尔德》时，真正抓住我们心灵的并不是叔本华抽象的哲学观念，而是透过丰富多彩的音响表达出来的作曲家切身的情感体验。作品中的观念性内涵之所以随着时间的流逝而逐渐淡化，更重要的原因还在于：人们在感受音乐，特别是像《特里斯坦与伊索尔德》这样的交响音乐时，总是自觉不自觉地把自身投入到音乐中去，将音乐同自己的个人体验和想象融合在一起，赋予音乐以新的、甚至是原来所不曾有的内容。音乐欣赏中的这种现象，比起其他艺术的欣赏，也许是最为强烈的。因此，尽管《特里斯坦与伊索尔德》中所蕴藏的观念内涵，甚至它所暗示的情节内容都已经过时，然而，这部作品通过高超的艺术技巧和音乐手段所表达的那些人类深刻丰富的心理体验，却将继续打动我们，为我们所欣赏；它将作为整个人类精神生活、感情生活发展历程中的一个不可磨灭的艺术印迹，为人类音乐文化的历史留下一份珍贵的遗产。

需要特别提到的是，在中国音乐学家研究叔本华哲学对瓦格纳的影响，以及《特里斯坦与伊索尔德》中体现出的唯意志论哲学内涵方面，刘经树曾在1984年发表的论文中有过具体而翔实的分析与论证，在笔者看来，他的分析与论证至今也仍有着一定的价值。比如，他从《特里斯坦与伊索尔德》剧本中归纳出了六点体现叔本华唯意志论的哲学思想；又从《特里斯坦与伊索尔德》音乐中的"无尽的旋律"（1.把咏叹调和宣叙调融为一体；2.主导动机在声乐和乐队里的不断演进；3.高度对位化的手法）、"半音化和声"（1.大量使用阻碍进行和离调，避免主音；2.浸入到和弦的"外音"；3.白热化的线条进行）等方面归纳出它们与叔本华哲学、美学思想的联系。此外，刘经树还在他的研究中指出和校正了中译本《作为意志和表象的世界》中关于叔本华论述

音乐时的一些误译与错译。①

（3）关于尼采与瓦格纳

坦率地说，与全面分析、深度挖掘叔本华悲观主义哲学及其对瓦格纳思想产生的影响相比，“于文”提及尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844～1900），只因将其放在对瓦格纳及其《特里斯坦与伊索尔德》的“评价问题”部分，但实际上对尼采与瓦格纳那段广为人知的相处史实及其深层的内在原因却未尽其详，不免有功亏一篑之憾。笔者以为，如欲透彻研究瓦格纳，那么仔细分析尼采这位整整比瓦格纳年轻31岁的哲学家，从一个将自己心爱的著作《悲剧的诞生》题献给瓦格纳，到最后与瓦格纳决裂并进行批判甚至攻击的过程加以分析，或许也是对进一步研究瓦格纳必不可少的重要一环。

毋庸讳言，在尼采与瓦格纳的交往中，如尼采所言，他的许多思想都是在瓦格纳音乐的启发下产生和形成（最突出者莫如其著《悲剧的诞生》等等）。但大量的史料与研究似乎也已表明，一方面，尼采对浪漫主义以及现代文明中表现出的泛滥激情和无聊做作的厌恶与反感，另一方面又是对于复兴希腊文化的迫切。瓦格纳——这位在他心目中能用音乐表现叔本华哲学与意志的最伟大的作曲家，无疑就是他最好的同盟与搭档。可事实上，随着尼采对现代文化的批判愈深，对瓦格纳的失望亦愈强。

如“于文”所言，悲观主义唯意志论是叔本华“人生哲学的一个起点”②。那么，在笔者看来，悲观主义唯意志论也同样是对尼采影响最深的哲学，甚至可以说，尼采就是叔本华唯意志论的继承者。值得我们进一步深究的是，瓦格纳将叔本华视为唯一的一位认识音乐本质的哲学家，而尼采又把叔本华关于音乐体现了“自在之物”的观点赞誉为“全部美学中最重要的见解”③。

笔者认为，当我们在强调瓦格纳对尼采产生影响的时候，也许一方面应该注意到，早期尼采对现代文化艺术的忧虑，主要表现为对瓦格纳思想理论的皈依。此时的尼采把瓦格纳当成反传统的英雄，把他看成是改革家。认为瓦格纳进行的歌剧改革同他自己提倡的希腊悲

① 详见刘经树．音乐剧《特里斯坦与伊索尔德》的唯意志论哲学内涵[J]．音乐研究，1984(1)：19－41．

② 于润洋．歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：下[J]．音乐研究，1993(2)：95．

③ 尼采著，周国平译．悲剧的诞生（尼采美学文选）[M]．北京：三联书店，1986：67．

剧精神是一致的。认为瓦格纳的作品体现了一种崇高的战斗精神，代表了德国现代音乐发展的高峰，并给瓦格纳戴上了“酒神颂戏剧家”的桂冠。另一方面，其实我们还应看到，在《悲剧的诞生》中，虽然具有叔本华和瓦格纳的思想影子，但事实上，尼采和瓦格纳从叔本华哲学出发之后，各自便朝着不同的方向驶去：瓦格纳尽情地发挥了叔本华的“死是对人生的解脱”这一命题，歌颂死是对苦难的拯救（如《特里斯坦与伊索尔德》）。因此，他们之间的分歧与最后的决裂或许就可被视为必然。

基于此，我们能否把尼采批判瓦格纳的几个方面作一种反义的思考，并借此深化对瓦格纳的研究？

第一，尼采认为，瓦格纳放弃了音乐中的规律与风格，只是为了“把音乐变成他所需要的戏剧辞令，表现手段。强化表情姿势的手段，暗示手段，心理刻画手段”①。并认为瓦格纳的音乐过分追求音响的华丽和强烈的色彩，追求音调的象征和暗示意味，使官能刺激在音乐审美中占据了支配地位。因此在尼采看来，《汤豪塞》具有“刺激神经的蛮横”和显得“俗不可耐”，而《漂泊的荷兰人》则是“小题大做”②。

第二，尼采藐视剧场，他认为剧场（特指拜罗伊特——笔者注，详后）是艺术的下乘，是为群众制造的东西，在剧场里，人不再是个人，成了民众、畜群，丧失了个人的良好趣味。而现代“剧场迷信”恰好表现了德国现代人的精神空虚和人性匮乏。因此，尼采认为瓦格纳的生活充满“戏剧性因素”，“他追求效果，除了效果别无所求。”③他一生的主导思想是剧场效果至上，他把音乐变成了戏剧的奴婢。

第三，尼采认为，瓦格纳的乐剧偏爱刺激性题材，好奇骛新，追求异国情调。乐剧中具有痉挛的激情，过度的亢奋和敏感，要求愈来愈刺激的作料趣味，他的主人公都是歇斯底里患者，对观众神经“施以暴政”，使麻醉剂在乐剧中占优势。他认为“瓦格纳之发生作用，犹如连续使用酒精饮料，使人麻醉，使人胃液增生”④。他破坏了古典主义音乐风格的宁静、单纯、简洁、凝练和具有高度力感的表现风格。他表示：“我完全彻底地禁止自己接触一切浪漫主义音乐，含糊沉闷，自命不凡的艺术，它们使

① 尼采著，周国平译. 悲剧的诞生（尼采美学文选）[M]. 北京：三联书店，1986：300.
② 同上，298.
③ 同上，300.
④ 同上，312.

心灵沉溺于自身的亢奋和激动，使得各种朦胧的欲念和软绵绵的渴慕得以滋生。"①

第四，尼采认为，瓦格纳的乐剧主题是"拯救"，这一点恰恰证明了他皈依基督，迎合了现代人寻找麻醉和解脱的需要。在尼采看来，艺术应该是以感激和炽热的爱为源泉，艺术是对生命意志的肯定。然而，以瓦格纳为代表的浪漫主义艺术是"对现实不满的产物"，因不满而把目光投向空幻的过去，投向虚无的彼岸。但是，"倘若一个民族的精神追求指向过去，这就完全是危险的征兆，是松懈退化和遍及羸弱的标记"②。

第五，尼采认为，瓦格纳既把德国观众带进了梦幻与神话世界中，但随之带来的也是精神崩溃，他使德国精神更深地陷入了一种逃避现实的泥坑。尼采早期渴望能够看到在现代文明的荒芜的废墟上"透过音乐艺术的圣火，更新和净化德国精神"的希望在拜罗伊特(Bayreuther)已经彻底破灭。③

当然，无论是对瓦格纳，还是对尼采，历史都将给予公正的结论。事实上，自从 1867 年由瓦格纳亲自主持的第一届拜罗伊特歌剧节(Bayreuther Fetsspiele)至今一百多年的历史证明，瓦格纳在拜罗伊特开创的事业不愧为西方歌剧史上的一座里程碑。它以《特里斯坦和伊索尔德》为开端，以《尼伯龙根的指环》为进一步发展为 20 世纪的西方音乐开辟了道路，以致西方音乐界将是否参加过拜罗伊特歌剧节演出，当作衡量指挥家、歌唱家、甚至乐队演奏员艺术水平的一个标志；而指挥家、歌唱家，以及更多的音乐家们也把能在拜罗伊特歌剧节上演出当作了一种梦想。

三、"评价问题"与艺术批评

将评价问题与艺术批评(音乐批评)联系起来，是"于文"作者在结束对瓦格纳《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》全文时提出来的又一个重要理论，文中指出："对一部历史上的或是当代的音乐作品所作的音乐学分析，从性质上讲，它应该是一种广义上的'音乐

① 尼采全集：第 3 卷，第 7 页. 转引自周国平著. 周国平文集：第 4 卷[C]. 陕西人民出版社，2002：254.

② 尼采著，周国平译. 悲剧的诞生(尼采美学文选)[M]. 北京，三联书店，1986：120.

③ 同上，83.

批评'，而这种批评应该既是美学的或审美的批评，又是社会—历史的批评。我的这种看法来自我们的一位先哲——恩格斯。"

显而易见，这种"从美学观点和历史观点"分析、研究、评判文艺作品及其价值(包括文艺思潮、文艺运动、艺术家等)既是我们熟悉并一直遵循的马克思主义社会学艺术批评，同时也是我们对文艺作品的"最高的要求"。"于文"所说"我的这种看法来自我们的一位先哲——恩格斯"，指的正是恩格斯1859年5月18日在曼彻斯特给斐·拉萨尔的一封信。

1858年，德国早期工人运动活动家，全德工人联合会创始人拉萨尔(Ferdinand Lassalle，1825～1864)将他本人创作的一部五幕历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》(*Franz von Sickingen*)剧本寄给了马克思、恩格斯，以征求意见。剧本以德国宗教改革时的一位知名人物济金根为主人公，描写以其为首的"骑士"与城市商人、农民发生的矛盾。[①]在剧本中，拉萨尔表达了这样一些观点，济金根虽是个革命者，但由于个性缺陷和主观策略上的失误，导致暴动以失败告终。因此把悲剧的根源归结为心灵，把心灵归结为观念的所谓悲剧必然性。马克思、恩格斯阅后由恩格斯致信拉萨尔，信中，恩格斯一方面对拉萨尔的悲剧必然性进行了严厉的批评，并针对悲剧产生的必然性进行了论述。另一方面也阐明了从"美学观点和历史观点"评价、衡量文艺作品的这一重要观点。信中这样写道：

> 您看，我是从美学观点和历史观点，以非常高兴的，即最高的标准来衡量您的作品的，而且我必须这样做才能提出一些反对意见，这对您来说正是我推崇这篇作品的最好证明。[②]

其实，关于"美学观点和历史观点"，我们还可在恩格斯《诗歌和散文中的德国社会主义》(1846)一文中看到，比如："我们绝不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学的和历史的观点来责备他。"[③]

毫无疑问，恩格斯回信批评拉萨尔时对悲剧的论述，就是被我国戏剧理论界所称的"马克思主义悲剧观"，而信中"美学观点和历史观点"分析、研究、评判文艺作品及其价值(包括文艺思潮、文艺运动、艺术家等)

---

① 详见斐·拉萨尔著，叶逢植译. 弗兰茨·冯·济金根[M]. 北京：人民文学出版社，1976. ——笔者注

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第29卷[M]. 586.

③ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集：第4卷[M]，257.

也正是我们艺术批评遵循的“最高的要求”。

从理论上说，恩格斯的这一种建立在“历史的观点”和“美学的观点”相统一基础上的社会学艺术批评无疑是正确的。然而，“于文”之所以在一篇以“分析”为主要内容的音乐学论文中将这个严肃的问题提出并加以重申，在笔者看来，正因为在我们的艺术批评实践中，一方面存在着只运用“历史的观点”，而忽略“美学的观点”，或由于各种政治因素和功利原因，连真正意义上的马克思主义的“历史的观点”也在不同程度地被篡改的现象；另一方面，又存在只运用“美学的观点”强调形式，甚至认为“在艺术中只有对形式因素的研究和批评，即所谓的‘从内部’的研究和批评才是真正的艺术研究和批评”，[①]而忽略“历史的观点”的事实。

至此，我们对“于文”在“音乐学分析则应该是一种更高层次上的、具有综合性质的专业性分析，它既要考察音乐作品的艺术风格语言，审美特征，又要揭示音乐作品的社会历史内容，并做出历史的和现实的价值判断，而且应该努力使这二者融会在一起，从而对音乐作品的整体形成一种高层次的认识”一段话中多次强调的“高层次”问题，应该有了更加明确的理解：从研究者个人而言，其实就是必须将历史的高度和美学的高度作为一种学术自律；从学科而言，则是将历史的高度和美学的高度注入到音乐学分析的内涵之中，以此区别于其他缺乏或者不需要从历史的高度和美学的高度来要求的音乐分析与技术分析。

再者，从狭义的音乐批评而言，虽然我国的艺术批评理论可被理论家归纳为传记学艺术批评、社会学艺术批评、社会主义现实主义艺术批评、流行于英美的“新批评”，以及本体论艺术批评等等。但事实上，曾经以圣勃夫[②]为代表的传记学艺术批评早已不存在；社会主义现实主义艺术批评也随着苏联的解体而淡出了历史舞台；流行于英美的“新批评”事实上并未在我国流行，因而，社会学艺术批评至今依然是我国艺术批评的主流，确切地说，是马克思主义社会学艺术批评。

或许有人质疑，理论规范适宜于对既往历史的统驭，但未必适宜于对未来历史的推演。然而，笔者认为，一种深刻而完整的艺术批评理论体系（无论是广义的艺术批评，还是狭义的艺术批评）总要借助相应的哲

---

① 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析：（下）[J]. 音乐研究，1993(2)：100.

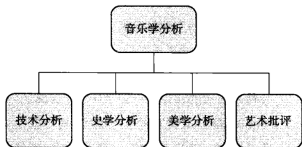
② 圣勃夫（1804～1869，原名不详），法国19世纪著名文学批评家、艺术批评家。——笔者注

学体系来完成。

因此必须看到，艺术批评在马克思主义的思想体系中虽然只是一个很小的部分，但却又是马克思主义学说的重要组成部分。它的历史观和美学观的统一，内容和形式的统一，体现着马克思主义的基本原理，构成了马克思主义艺术批评的基本方法与原则，如上所述，也同样构成了广义的音乐批评——音乐学分析，以及狭义的音乐批评共同的方法与共同的原则。

综上，我们已经清楚地看到音乐学分析与任何作为作曲技术理论分析的本质不同。因而似可做以下总结。

就音乐学分析所涉及到的理论层面及其理论诉求而言，其结构为：



对其理论的概括似可表述为：

音乐学由实践理论和哲学理论两大部分组成。前者产生于音乐的实践活动，它观察、研究物质与精神的音乐现象，将系统化了的理性认识构成概念、原理的体系，并用以说明音乐现象的普遍规律。作为哲学的分枝，后者以音乐实践理论的成果为基础，研究对象包括音乐的本质、起源、存在形态、形式与内容、风格及其成因与衍变，以及音乐创作、表演与欣赏的心理过程，并通过在对不同地域、时代、文化、民族、流派，以及现象共有原则与发展模式的归纳、扬弃与抽象之后，形成概念准确、逻辑严密，表述清晰，并具有普遍性、真理性的理性概念体系。

音乐学分析包括对音乐本体实践理论的实证性分析与导源于音乐史学、音乐美学的哲学式思辨性分析。通过分析，做出分析者具有社会性的、审美性的总价值判断，形成合乎音乐学研究规范的学术化、科学化评价体系。哲学理论赖以存在的基础是范畴、概念与判断。音乐学作为哲学的衍生物，它所关心的是对音乐背后的本质的探讨，并通过对音乐的实践理论与哲学理论的研究，获得具有思辨性与前瞻性的知识。

结　语

西方音乐，作为一种异域文化，本质上，其在中国的研究是没有根基的研究，同时也是没有任何真正适用于中国文化范式可依赖与遵循的研究。从这个意义上说，中国社会接触西方音乐的历史虽然是悠久的，但中国音乐学家将西方音乐作为音乐学的研究对象进行理性的、学术性的研究却又是短暂的。

相对于自然生命来说，文化生命最根本的特点，在于它的自我创造性，亦即自我创造、自我超越、自我参照、自我实现、自我批判的理论特色与学术品格。因而从这个意义上说，中国音乐学家研究西方音乐的历史也是一部中国音乐学家在中、西方音乐文化碰撞和交流过程中，自我创造、自我实现、自我超越、自我批判的学术史。



在我国20世纪的西方音乐史编纂及史学研究中，虽然曾经有过为“国乐”、为“中西”、为“土洋”、为“主义”的多次论辩，“Western Music”也经历了“西洋音乐”、“欧洲音乐”、“外国音乐”、“西方音乐”四易其名的学术过程。但是，中国音乐学家对于西方音乐史学方法与方法论却一直在不懈地探究，学者们甚至普遍认识到方法论对于学术研究的重要性，直接关乎学术理论的锐度与思想的深度。从被誉为进化论音乐史学观的前辈学者王光祈、萧友梅，[1]到本书以1980～2000年为学术断面所列举到的我国西方音乐史学家及其著作、理论以及研究，无一不是在孜孜不

[1] 蔡良玉.我国西方音乐史专著方法回顾[J].人民音乐，1998(9)：34.

倦的研究中逐渐确立的史学理论特色与学术品格。这些理论特色与学术品格不仅逐渐超越了对西方音乐史学家及其著作、观点的简单编译，同时也超越了我们以往研究西方音乐仅仅是为了中国音乐实践的狭隘目的，因而得以逐渐摆脱了按历史年代将西方作曲家排列，对作曲家的生平与作品进行介绍的史学叙事方式。更重要的是，它将西方音乐视为一种音乐文化现象，并从理论上将“西方音乐”划定在欧洲“以基督教文明为基质发展起来的‘艺术音乐’”①的音乐学研究范畴（而非作曲技术理论与音乐表演艺术理论等其他非音乐学研究范畴）。既更正了以往“西洋音乐”、“欧洲音乐”、“外国音乐”等缺乏研究对象指代与学科规定性的中国式称谓，同时正式确立了“西方音乐”这一与国际音乐学界“Western Music”相一致的专业术语，并与国际音乐学界的音乐史学家们一起思考和研究“Western Music”范畴内的“艺术音乐”与“理性音乐”②。

事实上，如果说在张洪岛主编的《欧洲音乐史》(1983)史学叙事中多少还因音乐本身并不是音乐史的主体构成，以致音乐史才成为了政治史的附庸，并表现在：(1) 从历代作曲家作品的创作年代赋予编年框架以突出的政治意义（即强调作品创作年代与政治事件的吻合）。(2) 为了说明作品的政治意义，而附带一个与之相符的，并能说明作曲家政治倾向与政治进步的（或反动的）传记式生平介绍，而忽略了作品的音乐本体分析与评价。(3) 将音乐史中音乐作品的主要内容视为与政治中发生的事件紧密地联系在一起，从而使音乐自身的历史成为一部隶属于，甚至受控于意识形态史与政治史的音乐史的话，③那么，刘经树《简明西方音乐史》(1991)在基于对实证主义、传记主义、历史主义等音乐史学理论与方法的批判前提下，不仅明确了“音乐历史的主体是音乐作品”，④同时还试图从风格史观重构西方音乐史的努力，就是我国西方音乐史学史

---

① 杨燕迪. 论西方音乐研究在我国的重建[J]. 黄钟，1990(1)：77－84.

② 当代音乐史学家埃格布雷希特(Hans Heinrich Eggebrecht，1919～1999)指出：“西方的概念和欧洲的概念彼此接近，但并不彼此等同”，因此“西方音乐”必须加以限定，并以“理性”音乐：“理论、记谱法、作曲、历史性和可转移性——一个特征复合体”为标志。详见汉斯·亨利希·埃格布雷希特著，刘经树译. 西方音乐[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2005：21－22.

③ 达尔豪斯将这一模式讽喻为：简化了历史真实的别扭的婚姻结合——一方是古典时期和浪漫主义时期的独创性原则，另一方是对政治史的无意识效仿。见卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2006：199.

④ 刘经树. 简明西方音乐史：前言[M]. 北京：人民音乐出版社，1991：1.

上一次极其有意义的学术探索。而蔡良玉的《西方音乐文化》(1999)以文化形态史(Culture-Morphological-historism)的方法则在我国的西方音乐史编纂中迈出了更为坚实的一步。因而才对诸如"中世纪"(The Middle ages)等方面的研究与见解才不同于他人。此外,由于《西方音乐文化》致力于发掘并揭示西方音乐文化的内在结构与文化动因,因而才能将西方音乐文化概括性地总结为"基督教文明"、"作曲家的个人创造"、"对科学探索的热情和追求"。笔者认为,蔡良玉的这三个总结与1990年杨燕迪提出西方音乐是特指"以基督教文明为基质"发展起来的"艺术音乐",[①]以及其后以高士杰为代表的中国音乐学家在对基督教与西方艺术音乐传统的研究中提出"形"与"神"的考察一样,[②]在我国的西方音乐史学史上均具有突破性的意义。

二

对于音乐的本质、音乐的美、音乐的形式与内容以及音乐的存在方式等等,无论是音乐学任何方向的理论研究还是对于音乐的创作实践,应该说都是一些不可回避的重大理论问题,只不过,不同的学科存在着学科不同的研究视角与理论诉求。但毋庸讳言的事实是,在音乐创作实践中,或是在音乐学其他的研究领域里,人们并不能完全理解和接受,从音乐美学的视角对这一系列问题的研究方式,甚至将音乐美学及其抽象、思辨的理论与方法视为远离音乐的无用之学。然而,情况并非如此。如果说,从事创作实践的作曲家、演唱、演奏家们可以不关心和不思考这些重大理论问题的话,那么,音乐学家、音乐史学家,尤其是音乐美学家则没有任何理由绕开。反过来说,倘若音乐学家、音乐史学家对于音乐美学毫无兴趣,甚至嗤之以鼻,那么,其从事的研究也必然是肤浅而有限的,至少,在思想的深度与理论的锐度上也将大打折扣。

尽管如此,在西方各种各样(甚至形形色色)的美学流派中,我们坚定不移地选择了马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义,并将其作为我们西方音乐美学研究的理论基础,即便是80年代后期,90年代早、

① 杨燕迪.论西方音乐研究在我国的重建[J].黄钟,1990(1):77—84.

② 90年代,高士杰在基督教与西方艺术音乐研究方面,曾发表过三篇颇有深意的重要论文,如《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》(1994)、《基督教精神与西方艺术音乐传统》(1998)等。——笔者注

中期，我们的理论视野开始向英美、向德奥拓展，但马克思主义辩证唯物主义与历史唯物主义的基本原理及其理论精髓，依然在我们的研究中被广泛地运用与发挥，并成为了一面高扬的理论旗帜。

如果说，“广州会议”(1979)更多的意义在于对我国音乐学与音乐美学学科的未来发展制订了历史性的战略计划的话，那么，“南昌会议”(1982)在既涉及了音乐美学学科理论与学科性质的问题，即理论与实践的关系问题，也涉及了音乐教育中的美感问题、音乐的阶级性问题、标题音乐与无标题音乐的问题、音乐的形象问题，以及音乐美学研究的对象与内容的问题等的议题上，一方面，在一定程度上，明显带有“文革”后“拨乱反正，百废待兴”的意味。另一方面，在与会者唇枪舌剑的论辩与热烈的思想交锋中，更多体现出的是20世纪80年代中国学术界对音乐美学，乃至对音乐学理论研究与理论诉求的强烈期待。而此后的“漳州会议”(1985)、“兴城会议”(1986)、“平谷会议”(1991)、“淄博会议”(1996)，以及2000年的“兰州会议”等各届年会，以及与此同时，这一学科成功地通过各种各样的专题性研讨会、座谈会、读书会等形式，针对音乐美学学科内部对学科自身存在的一些重大理论问所进行的广泛而深入的学术交流与讨论，则从一个侧面反映出了我国音乐美学学科由浅入深，由小到大的发展过程，同时也是一部由我国音乐美学学者、专家们自己亲自书写下的学术史。其间，音乐的“本质”、音乐的“美”、音乐美学的哲学基础、对象、方法、他律与自律、形式与内容，以及音乐的存在方式等问题，既体现着中国音乐美学家睿智、思辨的才华，同时也体现出了中国音乐美学的“中国化”与“本土化”理论特色。

三

音乐分析作为一门学科，同时也是中国音乐界了解、研究西方作曲家作品及其作曲技术的一个重要途径。其在中国学术史上经历了从20世纪早期的上海音专与稍后的重庆、南京国立音乐院的“乐式学”(亦称“曲体学”、“音乐形式学”等)，到20世纪中、后期通行的“曲式与作品分析”的学术变化。尽管20世纪80年代以后一些西方分析家、理论家、作曲家的分析理论亦被中国学者陆续编译介绍，如波兰—奥地利音乐理论家申克的深层结构分析法(Fundamental structure)、奥地利作曲家勋伯

格的主题一动机分析法(Theme-motif)、美国音乐理论家雷蒂的主题过程分析法(Thematic Process)、美国音乐理论家福特(Allen Forte,1926～)的音级集合分析法(Pitch-class Set),以及结构性分析(Formal analysis)与风格性分析(Stylistic analysis)等。然而,中国音乐学家对这些学说与方法并没有完全全盘照搬。相反,随着20世纪80年代以后我国音乐学研究日新月异的变化,还提出了一些颇具中国特色的原创性理论学说。

1993年由中国音乐学家于润洋提出的“音乐学分析”,无论在技术分析、史学叙事、人文阐释,还是在哲学、美学思辨等方面都较为集中地展现出了20世纪中国音乐学家在对西方作曲家及其作品音乐分析与研究的学术新高度。甚至,它划时代地从方法上、理论上摆脱了中国的西方音乐研究长期以来依附于作曲技术理论分析加生平传记、乐曲介绍等文字说明的分析模式,开创性地首次将“音乐学分析”区别于曲式分析、音乐分析,以及音乐分析学之外,同时,赋予了“音乐学分析”的独立品格与学术地位。它一方面是中国音乐学家研究西方音乐的一种集音乐史学、音乐美学、音乐分析,以及艺术批评等研究方法于一体的综合性研究方法,另一方面,又是中国音乐学家对西方音乐更全面、更完整、更高层次的理解与把握的理论必然,甚至构成了综合衡量与评价中国语境中的西方音乐研究学术成就的三块试金石。“从美学观点和历史观点”分析、研究、评判文艺作品,虽然是马克思主义社会学艺术批评对文艺作品的“最高的要求”,[①]但笔者认为,这一“要求”也同样适用于我们对西方音乐的音乐学理论研究。对这一“要求”的狭义理解,即是要求从历史的和美学的高度对西方作曲家及其作品,乃至西方音乐文化的研究;广义的“要求”,则要求从历史的和美学的高度对西方音乐研究的学术自律与学科自律。本文的研究业已表明,没有达到这个“要求”的研究是低层次的研究;只运用“历史的观点”而忽略“美学的观点”,或强调“美学的观点”轻视“历史的观点”的研究则是片面的或畸形的研究。甚至,毫不夸张地说,在20世纪最后20年,即1980～2000这一历史时段中,但凡在某一个时期的某一个领域里被公认并称得上“高层次”的研究,无一不是在“历史的观点”和“美学的观点”相统一、相融合基础之上取得的成就。表

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集:第29卷[M]. 北京:人民出版社,1972:586.

征和反映出了20世纪末我国西方音乐研究的学术成就，同时也预示着西方音乐研究在中国的未来学术发展趋势。

如果说，我国音乐分析的理论积累阶段是通过20世纪以来对西方“曲体学”、“乐式学”的译介及其理论归纳推理完成的话，那么，“曲式与作品分析”（甚至包括其他的一些音乐分析方法）则是理论应用阶段中对这一理论的再演绎推理。而“音乐学分析”则进入到了透过声音层面的乐音结构现象对音乐本质内涵及其社会性、审美性的总体价值判断阶段。作为思维形式，现象与本质又是一对具有重要方法论意义的范畴。前者说明了科学研究的必要性；后者则决定了科学研究的可能性。尽管如此，从声音层面的乐音结构实证性、实践性技术理论分析，进入乐音结构与社会/文化、史学/哲学逻辑关系的思辨性分析仅只是认识的深化，而不是认识的终结。因而我们有理由相信，随着“音乐学分析”强调社会/文化、史学/哲学逻辑关系的思辨性分析的深化，以往音乐分析中诸多尚未研究或尚未深入研究的现象，都将得到进一步的补充。并反映出中国音乐学家与中国音乐学由现象到本质，又由本质到现象的循环往复的认识过程与学术进步。

综上，笔者认为，西方音乐在中国，绝不仅仅只是直接从事西方音乐研究的中国音乐学家的一个研究对象，在很大程度上，它还是一个被广大从事中国音乐研究的学者们关注的知识体系。如果说西方学者研究西方音乐尚可以不了解东方音乐的话，那么，可以肯定地说，在中国，研究西方音乐的中国学者绝不能不关注中国音乐及其内涵丰富的知识体系。这是一个极其特殊的历史、文化格局，中国学者的学问与学术能否“学贯中西”，既是中国不同于世界上其他国家的特殊学术语境，对学者知识结构、学术视野以及学术胸怀的客观要求，同时也是衡量与评价其学术水准高下与否的能力依据。

参考文献

中文文献

包敏真.音乐艺术跨时空魅力之奥秘——关于音乐存在方式的思考[J].中国音乐学,1997(4).

陈仲子.欲国乐复兴宜通西乐说[J].北京大学音乐研究会编.音乐杂志:第1卷第9、10两号合刊,1920－12.

陈鸿铎.从“音乐分析”与“音乐学分析”到“音乐分析学”——“音乐分析学”学科建设刍议[J].黄钟,2007(4).

蔡良玉.西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题[J].中央音乐学院学报,1990(1).

蔡良玉.我国西方音乐史专著方法回顾[J].人民音乐,1998(9).

蔡良玉.西方音乐文化[M].北京:人民音乐出版社,1999.

蔡良玉.探讨基督教对西方音乐的影响——第五届音乐理论读书研讨会综述[J].中国音乐学,1991(3).

范晓峰.区域性音乐文化的存在基础——一种广义的音乐文化学探索[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1997(2).

费孝通.中国学者的历史责任[M].北京:三联书店,2002.

傅斯年.历史语言研究所工作之旨趣[J].国立中央研究院历史语言研究所集刊.第1本第1分册.

费邓洪.关于音乐的内容和形式是同一个东西的质疑——与王宁一同志商榷[J].中国音乐学,1987(4).

费邓洪.音乐艺术的存在方式[J].中国音乐学,1996(4).

冯长春.从“大音希声”到“四分二十二秒”——关于“无声之乐”的美学思考[J].

黄钟,1999(1).

高平叔编.蔡元培全集[C].北京:中华书局,1989.

高士杰.建国以来的外国音乐研究[J].中国音乐学,1991(1).

高士杰.对我国西方音乐史研究的思考[J].人民音乐,1991(6).

高士杰.基督教与西方音乐文化问题的若干思考[J].中国音乐学,1994(3).

高士杰.基督教精神与西方艺术音乐传统[J].中国音乐学,1998(3).

高为杰.音乐美学的多元化[J].中国音乐学,1986(2).

葛懋春主编.胡适哲学思想资料选(上)[C].上海:华东师范大学出版社,1981.

顾颉刚.古史辨:自序[M].上海:上海古籍出版社,1982.

关杰、杨韬.论音乐的存在方式——关于音乐本体论的哲学思考[J].中国音乐学,1998(1).

冯效刚.对音乐作品"文本"问题的思考[J].淮北煤师院学报:哲学社会科学版,1997(3).

巩小强.申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树[J].人民音乐,1988(11).

韩锺恩.我们面临的抉择[J].中国音乐学,1987(2).

韩锺恩.人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解[C].福建艺术研究所音乐研究室、现代音乐研究组编.现代乐风,1992:(9).

韩锺恩."第五届全国音乐美学学术研讨会"学理叙事[J].中国音乐学,1996(3).

韩锺恩."人,诗意地居住"——音乐存在方式的人文学叙事[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1996(3).

韩锺恩.主体意向设入,客体存在还原——音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事[J].人民音乐,1998(1、2).

韩锺恩.直接面对音响敞开:人文资源何以合理配置——中西音乐文化的美学叙事[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,2001(1).

韩锺恩.文化多元如何与人的音乐感知结构完形合——通过文明进度及20世纪中国音乐若干备忘[J].人民音乐,2001(3).

何兆武、陈启能主编.当代西方史学理论[M].上海:上海社会科学院出版社,2003.

何乾三.什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探[J].中央音乐学院学报,1981(3).

何乾三.音乐的情感初探——再读汉斯立克的《论音乐的美》[J].中国音乐学,1995(3).

胡适.胡适文存[C].上海:东亚图书馆,1926.

胡适.中国哲学史大纲:上册[M].上海:商务印书馆,1920.

胡晓.申克和声分析体系概述[J].音乐探索,1996(4).

焕之. 从广播音乐谈到介绍西洋音乐问题[C]. 音乐建设文集:上册,1959.

黄晓和. 苏联音乐史:上册[M]. 福建:海峡文艺出版社,1998.

黄翔鹏. 传统是一条河流[C]. 人民音乐出版社,1990.

集成. 正确认识和评论欧洲音乐文化遗产[J]. 音乐论丛:第5辑. 北京:音乐出版社,1964.

家浚. 论乐[J]. 乐府新声,1997(2).

蒋一民. 音乐美学[M]. 北京:人民出版社,1991.

金兆钧. 开放·实证·支点[J]. 中国音乐学,1987(2).

居其宏、缪也. 风云际会抒狂狷——"中青年音乐理论家座谈会"述评[J]. 中国音乐学,1986(4).

居其宏. 音乐美学哲学基础之我见[J]. 中国音乐学,1987(2).

李岩. 朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及苛政和[J]. 音乐研究,2003(3).

刘天华. 在饯别钢琴师嘉祉先生的席上说的几句话[J]. 新乐潮:第1卷第1号,1927—6.

刘天华. 国乐改进社缘起[M]. 新乐潮:第1卷第1号,1927—6.

刘天华. 梅兰芳歌曲谱·序(1930)[C]. 刘天华全集. 北京:人民音乐出版社,1998.

刘经树. 简明西方音乐史[M]. 北京:人民音乐出版社,1991.

刘经树. 音乐史学——问题与思考[J]. 中央音乐学院学报,1995.

刘经树. 音乐剧《特里斯坦与伊索尔德》的唯意志论哲学内涵[J]. 音乐研究,1984(1).

刘经树. "作品"、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学[J]. 音乐研究. 2007(2).

刘经树. 为了理解而反省、我思——论埃格布雷希特的音乐史编纂学[J]. 中央音乐学院学报 2007(4).

李泽厚. 中国现代思想史论[M]. 天津:天津社会科学院出版社,2003:5.

李泽厚. 实用理性与乐感文化[M]. 北京:三联书店,2005.

李文如. 20世纪中国音乐期刊篇目汇编[C]. 北京:文化艺术出版社,2005.

李应华. 当代中国人对西方音乐历史的观念变迁[J]. 中国音乐学,1997(3).

李应华. 西方音乐史略[M]. 北京:人民音乐出版社,1988.

李守常(李大钊). 史学要论[M]. 北京:商务印书馆,1999.

李大钊. 韦柯(Giovanni Battista Vico)及其历史思想[C]. 李大钊文集:下. 北京:人民出版社,1984.

梁茂春. 默默地耕耘——纪念廖辅叔老师百年诞辰中央音乐学院学报,2007(4).

梁茂春、蔡良玉．一本以"阶级斗争为纲"的《西洋音乐简史》——"文革"时期撰写《西洋音乐简史》回顾[J]．中国音乐学，2007(2)．

蓝帆．对象与基础[J]．中国音乐学，1987(2)．

罗小平．再谈音乐美学的哲学基础[J]．星海音乐学院学报，1993(3、4)．

罗艺峰．论音乐作品的观念层次及其美学意义[J]．中国音乐学，1991(4)．

吕骥．关于音乐理论批评工作中的几个问题[C]．音乐建设文集．北京：音乐出版社，1959．

刘承华．化"中西"为"多元"——从音乐发展战略谈音乐的中西关系[J]．人民音乐，2001(4)．

李晓东．新世纪的中西之辨——对当代中国一个音乐文化问题的思考[J]．黄钟，2002(4)．

李秀军．西方音乐史教学问题探讨[J]，中国音乐，1997(2)．

马卫星．浅析音乐音响的存在基础与结构特征[J]．中国音乐学，1996(4)．

麦琼．关于音乐的语言学思考[J]．乐府新声，1996(4)．

茅原、郑桦、武俊达．再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题[J]．音乐研究，1959(5)．

茅原．音乐的确定性与不确定性[J]．音乐论丛：第2辑，1963．

茅原．试谈嵇康的音乐思想[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1980(2)．

茅原．略论汉斯立克的《论音乐的美》[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1982(4)．

茅原．音乐美学哲学基础的自我反思[J]．中国音乐学，1987(2)．

茅原．音乐小结构分析导言[J]．南京艺术学院学报，1987(3)：27—29，转26．

茅原．新时期的音乐美学[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1988(3)．

茅原．音乐的内容与形式的关系[J]．中国音乐学，1988(4)．

茅原．新时期的音乐美学[J]．南京艺术学院学报，1988(3)．

茅原．音乐作品的存在方式[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1991(3)．

茅原．马克思的哲学对音乐美学的启示[J]．南京艺术学院学报：音乐与表演版，1994(3、4)．

茅原．现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式[J]．美学艺术学研究，1996(5)．

缪天瑞．音乐理论科学工作应大力改进[J]．人民音乐，1956(8)．

牛龙菲．音乐哲学之视角与论域[J]．交响，1997(3)．

牛龙菲．物质·哲理·道行——切入音乐艺术存在方式之三个特殊层面[J]．星海音乐学院学报，1995(3、4)．

牛龙菲．音乐存在方式——同人之有关思路[J]．中央音乐学院学报，1995(2)．

牛龙菲．当代中国音乐美学的历史哲学反思[C]．中国音乐美学研讨会论文集

(香港),1995.

倪军.把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特《调性和声》评介[J].黄钟,1997(2).

宁尔.申克和声分析法与传统和声理论[J].西安音乐学院学报,1997(4).

彭永启,董蓉.史学·史识·史观——钱仁康先生西方音乐研究学术撰述评介[J].乐府新声,2005(1).

彭永启、梁雪菲.中国的西方早期音乐研究综述[J].乐府新声,2006(4).

彭志敏.音乐作品分析[M].北京:人民音乐出版社,1997.

钱仁康.欧洲音乐简史[M].北京:高等教育出版社,1991.

钱亦平、王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进.上海音乐学院出版社,2003.

钱穆.现代中国学术论衡[M].北京:三联书店,2001.

沈醉了.听了上海市政厅的音乐会后的感想[J].音乐界:12,1923-12.

沈旋.对西方音乐史学史的回顾与杂感[J].音乐学习与研究,1990(1).

盛邦和、何爱国.中国现代史学三流派及形成的社会原因[J].史学理论研究,2003(4).

沈志华.苏联专家在中国(1948～1960)[M].北京:中国国际广播出版社,2003.

沈旋、谷文娴、陶辛.西方音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,1999.

孙佳宾.音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在[J].中国音乐学,1996(4).

邵桂兰、王建高.论音乐存在的生命形式及其同构关系[J].中央音乐学院学报,1997(2).

宋瑾.人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念[J].艺术论丛,1995(19).

宋瑾.关于"新音乐"美学基础问题的思考[J].人民音乐,2000(7).

桑桐.瓦格纳《特里斯坦》中属七和弦的作用[J].音乐研究,1999(3、4).

桑桐.半音化的历史演进[M].上海:上海音乐出版社,2004.

屠艳.在机遇与奋发中繁荣——中国当代西方音乐史研究述论(1978～)[J].南京艺术学院学报,2005(4).

陶辛.西方音乐前调性时期音高组织思维研究——序论[J].音乐艺术,2003(3).

汪申申.一本被"歪曲""误解"了一百多年的小册子——汉斯立克《论音乐的美》读书笔记[J].黄钟,1988(1).

汪申申.论音乐作品的存在方式[J].中国音乐学,1996(4).

王次炤.价值论的音乐美学探讨[J].音乐研究,1986(2).

王次炤.音乐美学在新文艺思潮面前的思考[J].人民音乐,1987(2).

王次炤.音乐形式的构成及其存在方式[J].音乐研究,1990(1).

王光祈.欧洲音乐进化论[M].上海:中华书局,1925.

王光祈.欧洲音乐进化论(1924年)[C].中央音乐学院中国音乐研究所编.中国现代民族音乐家论民族音乐.内部资料,1962.

王光祈.中国音乐史:自序(1931年)[M]桂林:广西师范大学出版社,2005.

王国维.静庵文集:自序二[M].沈阳:辽宁教育出版社,1997.

王宁一.简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑[J].中国音乐学,1986(2).

王宁一.为什么要研究音乐美学的哲学基础[J].中国音乐学,1987(2).

王宁一.就音乐的内容与形式的相互关系问题答费邓洪同志[J].中国音乐学,1988(2).

王宁一.一个论题中的辩证法问题——答茅原同志[J].中国音乐学,1989(3).

王宁一.音乐作品存在方式之我见——罗曼・茵加尔登《音乐作品及其本体问题》一书读后[J].中国音乐学,1996(3).

王晡.方法:在实践中开创,在实践中开拓[J],中央音乐学院学报,1998(3、4)

吴承明.论历史主义[J].中国经济史研究,1993(2).

吴毓清.方法问思录——第三届全国音乐美学会议之后答友人问[J].中国音乐学,1986(2).

吴祖强.曲式与作品分析:新版前言[J].中央音乐学院学报,1994(4).

吴祖强编著.曲式与作品分析[M].北京:音乐出版社,1962.

萧友梅.听过上海市政厅大乐音乐会后的感想[J].音乐杂志:第1卷第1期,1928—1.

萧友梅.甚么是音乐?外国的音乐机关。甚么是乐学?中国音乐教育不发达的原因[J].北京大学音乐研究会编.音乐杂志:第1卷第3号,1920—5.

萧友梅.中国历代音乐沿革概略[J].上海国立音专乐艺社编.乐艺:第1卷第5号,1931—4.

萧友梅.最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因[J].上海国立音专艺文社编.音乐杂志:第1卷第3期,1934—7.

雪耕.苏联音乐问题:导言[C].新音乐社编.苏联音乐问题[M].上海:文光书店印行,1949.

谢嘉辛.听觉美感心理——音乐美学的"黑箱"[J].中国音乐学,1987(2).

邢维凯.现象学美学对音乐情感意义的解释[J].乐府新声,1998(1).

邢维凯.本体・载体・显现体音乐存在方式的三个层面[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1996(4).

修海林.选择中的反思[J].音乐研究,1993(1).

修海林、罗小平.音乐美学理论新构[J].文艺研究,1996(5).

徐源.亚力山大・葛尔教授在中央音乐学院[J].人民音乐,1980(10).

玄值. 支加哥音乐上海可听[J]. 音乐季刊:3,1924-4.

严宝瑜. 历久不衰的瓦格纳歌剧——拜罗伊特歌剧节见闻[J]. 音乐研究,1992(4).

杨洸. 音乐作品及其存在方式——罗曼·茵加尔登的音乐美学思想[J]. 中国音乐,1985(4)

杨洸. 音乐作品及其同一性问题[M],手稿.

杨衡展. 阿伦·福特的非调性音乐结构论[J]. 黄钟,1987(3).

杨九华. 瓦格纳乐剧《尼伯龙根的指环》思想寓意研究[M]. 上海音乐学院出版社,2006.

杨琦. 音乐美的哲学思考——读汉斯立克《论音乐的美》[J]. 读书,1986(6).

杨儒怀. 论边缘曲式[J]. 中央音乐学院学报,1986(1、2)

杨燕迪. 对我国西力音乐史研究现状的思考[J],中国音乐学,1986(4).

杨燕迪. 论西方音乐研究在我国的重建[J]. 黄钟,1990(1).

杨燕迪. 寻找自立——谈西方音乐研究在中国的意义[J],人民音乐,1990(2).

杨燕迪. 探索音乐史:方法论反思四题[J]. 中国音乐学,1998(1).

杨燕迪. 论西方音乐研究在我国的重建[J]. 黄钟,1990(1).

杨燕迪. 实证主义及其衰落——英美二次世界大战后的音乐学发展略述[J]. 中国音乐学,1990(1).

杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论评述(一)[J]. 音乐艺术,1995(1).

杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评·申克尔分析体系[J]. 音乐艺术,1995(2).

杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评·对申克尔分析理论的扩展与修正[J]. 音乐艺术,1995(3).

杨燕迪. 20世纪西方音乐分析理论述评(六)[J]. 音乐艺术,1996(2).

杨燕迪. 莫扎特音乐的当代人文价值. http://musicology.cn/Article/western/.

杨易禾. 音乐表演艺术中的真与美[J]. 南京艺术学院学报:音乐与表演版,1995(2).

姚恒璐. 斯克里亚宾四首钢琴小品之三《色调微差》的两种分析方法[J]. 音乐艺术,1997(3).

姚恒璐. 萨尔则的后申克式分析[J]. 中央音乐学院学报,1997(4).

姚恒璐. 申克式图表与泛调性现象的剖析[J]. 中央音乐学院学报,1999(2).

姚亚平. 西方音乐的观念——西方音乐历史发展中的二元冲突研究[M]. 北京:中国人民大学出版社,1999.

姚亚平. 申克研究的新成果——写在《申克音乐分析理论概要》一书的出版之际[J]. 人民音乐,1995(4).

姚亚平.什么是音乐学分析:一种研究方法的探求[J],黄钟,2007.

叶松荣.关于西方音乐研究中的认识问题[J].人民音乐,1997(10).

叶松荣.关于中国西方音乐史学研究特色的思考[J].音乐研究,2005(3).

易兰.兰克史学研究[M].上海:复旦大学出版社,2006.

俞金吾.从康德到马克思:千年之交的哲学沉思[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.

于润洋.对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》[M].音乐研究,1981(4).

于润洋.1991~1996音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1996(3).

于润洋.罗曼·茵加尔登现象学音乐哲学述评[J].中央音乐学院学报,1988(1).

于润洋.歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析[J].音乐研究》,1993(1、2).

于润洋.论音乐作品的二重存在方式[J].文艺研究,1996(5).

于润洋.1996~2000年音乐美学学科发展与学会工作的回顾和展望[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版),2001(1).

于润洋主编.西方音乐通史[M].上海:上海音乐出版社,2001.

于润洋.西方音乐与美学问题的文化阐释[M].上海:上海音乐学院出版社,2005.

于苏贤.申克体系概述——结构主义理论研究专题之一[J].中央音乐学院学报,1987(2).

于苏贤编著.申克音乐分析理论概要[M].北京,人民音乐出版社,1993.

张岱年.中国哲学大纲[M].北京:中国社会科学院出版社,1982.

张广智.西方史学史[M].上海:复旦大学出版社,2007.

张洪岛主编.欧洲音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1983.

张立文.中国学术通史[M].北京:人民出版社,2004.

张小霜.浅谈钱仁康的《欧洲音乐简史》[J].人民音乐,2005(4).

张康之.存在主义马克思主义的历史模式[J].马克思主义研究,1995(3).

张前.对音乐作品存在方式的几点认识[J].南京艺术学院学报:音乐与表演版,1996(3).

招伟民.提倡音乐之我见[J].招伟民、祝湘石等编.音乐季刊:1,1923-8.

赵沨.音乐美学应为社会主义精神文明建设服务——在音协音乐美学座谈会上的发言[J].音乐研究,1984(4).

赵金虎.多部曲式分类及国内外音乐理论家的相关论述[M].中国音乐学,1992(1).

赵宋光.关于音乐美学的哲学基础、对象、方法的几点思考[J].中国音乐学，1991(4).

赵宋光.论音乐存在的流程[J].美学与艺术学研究，1997(2).

赵仲明.世纪人生　百年学问——为缪天瑞先生百岁华诞而作[J].中国音乐学，2007(2).

赵仲明.文本的历史性与历史的文本性——中国语境中的贝多芬传记研究述评[J].中央音乐学院学报，2007(2).

赵鑫珊.希特勒与艺术[M]，天津：百花文艺出版社，1996.

郑英烈.基本集合对十二音和声的控制[J].中国音乐学，1986(4).

郑英烈.发展我国现代音乐必须有相应的教学设施——开设"序列音乐写作"课十年回顾[J].黄钟，1989(2).

郑英烈.从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维[J].音乐研究，1989(3).

周凯模.中国人如何研究西方人的音乐历史——研究者的再定位及其方法拓展[J].中央音乐学院学报，1999(1).

周畅.音乐的情感与形式——"通质同构"[J].音乐研究，1995(4).

周勤如.当代音乐分析学进展的一般倾向[J].音乐研究，1986(4).

周勤如.我与张肖虎先生[J].人民音乐，1998(4).

周勤如.音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介[J].音乐研究，1987(2).

周勤如.当代音乐分析学进展的一般倾向[J].音乐研究，1986(4).

中国文学艺术界联合会第三届全国委员会第三次(扩大)会议的决议.中国音乐家协会正式宣布恢复活动[J].人民音乐，1978(4).

庄曜.音乐深层结构还原分析法的美学内涵[J].南京艺术学院学报，1994(3).

左丽红.从三本书看中国人的西方音乐史观[J].天籁，1997(4).

译文译著

阿·伊·康津斯基著，中央音乐学院编译室译.西洋音乐通史[M].北京：音乐出版社，1958.

阿伦·福特著、杨衡展译、郑英烈校.非调性音乐的结构[M].武汉：武汉音乐学院油印本，1988.

阿诺德·汤因比著，徐波、徐均尧、龚晓庄等译，马小军校.基督教会的建立与分裂(312—657年).人类与大地母亲[M].上海：人民出版社，2001.

奥斯瓦尔德·斯宾格勒著，吴琼译.西方的没落[M].上海：上海三联书

店,2006.

艾因哈德(圣高尔修道院僧侣)著,A. J. 格兰特英译,戚国淦中译. 查理大帝传[M]. 北京:商务印书馆,1979.

巴尔斯著,张洪模译. 论申克的音乐理论和"今日的音乐"[J]. 外国音乐参考资料,1984(4、5).

北京大学西语系资料室编. 从文艺复兴到19世纪资产阶级文学家艺术家有关人道主义人性论选辑[C]. 北京:商务印书馆,1973.

该丘斯著,缪天瑞编译. 曲式学[M]. 上海:万叶书店,1949.

保罗·兴德米特著,罗忠镕译. 作曲技法[M]. 北京:人民音乐出版社,1983.

贝奈戴托·克罗齐著,傅任敢译. 历史学的理论和实际[M]. 北京:商务印书馆,2005:2.

勃·阿·阿拉波夫著,中央音乐学院编译室译. 音乐作品分析[M]. 北京:音乐出版社,1959.

保罗·亨利·朗格著,张洪岛译. 19世纪西方音乐文化[M]. 北京:人民音乐出版社,1982.

柴科夫斯基著,逸文译. 柴科夫斯基论音乐创作[M]. 北京:人民音乐出版社,1984.

大卫·比区著,裘章耀译,孟文涛校:《一篇申克尔式的分析》之"译者按",见《音乐译文》,1982(1).

恩里科·福比尼著,修子建译. 西方音乐美学史[M]. 长沙:湖南文艺出版社,2005.

恩格斯著,于光远等译. 自然辩证法[M]. 北京:人民出版社,1984.

海德格尔著,陈嘉映、王庆节合译,熊伟、陈嘉映修订. 存在与时间(修订译本)[M]. 北京:三联书店,2006.

汉斯·亨利希·埃格布雷希特著,刘经树译. 西方音乐[M]. 长沙:湖南文艺出版社,2005.

海因里希·沃尔夫林著,潘耀昌、陈平译. 艺术风格学[M]. 北京:中国人民大学出版社,2004.

汉斯立克著,杨业治译. 论音乐的美[M]. 北京:人民音乐出版社,1980.

汉斯-格奥尔格·加达默尔著,洪汉鼎译. 真理与方法[M]. 上海:上海译文出版社,2004.

H. 哥德施密特. 德国音乐[M]. 北京:音乐出版社,1959.

胡塞尔著,倪梁康译,夏基松、张继武校. 现象学的观念[M]. 上海:上海译文出版社,1986.

杰弗里·巴勒克拉夫著,杨豫译. 当代史学主要趋势:前言[M]. 北京:北京大学

出版社,2006.

J. B. 默茨、S. 薇依著,朱雁冰、杜小真、顾嘉琛译. 历史与社会中的信仰[M]. 北京:三联书店,1996 年.

简明不列颠百科全书. 北京:中国大百科全书出版社,1985.

伽茨著,金经言译. 关于自律美学的若干批判性思考[M]. 南京艺术学院学报:音乐与表演版,2001(2).

卡尔·波普尔著,陆衡译. 开放的社会及其敌人[M]. 北京:中国社会科学院出版社,1999.

卡尔·波普尔著,傅季重等译. 猜想与反驳——科学知识的增长[M]. 上海译文出版社,1986.

卡尔·达尔豪斯著,杨燕迪译. 音乐史学原理[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2006.

康德著,邓晓芒译,杨祖陶校. 纯粹理性批判[M]. 北京:人民出版社,2004.

康德著,邓晓芒译,杨祖陶校. 判断力批判[M]. 北京:人民出版社,2002.

柯林武德著,何兆武、张文杰译. 历史的观念[M]. 北京:商务印书馆,2004.

〔前苏联〕克列姆辽夫著,吴启元、虞承中译. 音乐美学问题概论[M]. 北京:音乐出版社,1959.

孔德著,黄建华译. 论实证精神[M]. 北京:商务印书馆,1996.

李斯特. 匈牙利的吉普赛人及其音乐[C]. 俞人豪译. 李斯特音乐文选. 北京:人民音乐出版社,1996.

列奥·特莱特勒著,杨燕迪译. 关于音乐意义的论辩[J]. 音乐艺术,1997(1).

列维克. 外国音乐名作:第三册[M]. 北京:音乐出版社,1958.

廖乃雄编译. 贝多芬新论[M]. 上海:上海音乐出版社,1953.

M. 布朗著,倪军编译. 申克和声关系理论中的自然音与半音:上[J]. 黄钟,1997(4)

马克思. 资本论[M]. 北京:中国社会科学出版社,1983.

马丁·海德格尔著,陈嘉映、王庆节合译,熊伟校,陈嘉映修订. 存在与时间[M]. 北京:三联书店,2006.

尼采著,周国平译. 悲剧的诞生[C]. 北京:三联书店,1986.

斐·拉萨尔著,叶逢植译. 弗兰茨·冯·济金根[M]. 北京:人民文学出版社,1976.

普劳特著,朱建译,沈敦行校. 曲体学:原序[M]. 上海,新文艺出版社,1952.

裘章耀译,孟文涛校.《一篇申克尔式的分析》之"译者按",《音乐译文》,1982(1).

乔·施托克著,蒲实编译. 申克分析法在民族音乐学中的应用[J]. 中国音乐,1994(1).

让-保罗·萨特著，陈宣良等译，杜小真校. 存在与虚无[M]. 北京：三联书店，1987.

日丹诺夫著，梁香译. 在联共(布)中央召开的苏联音乐家会议席上的演说[C]. 新音乐社编. 苏联音乐问题. 上海：文光书店印行，1949.

斯特恩著，卜大炜译. 斯特恩回忆录：我的前79年[M]. 北京：东方出版社，2003.

斯塔夫里阿诺斯著，吴象婴、梁赤民、董书慧、王昶译，吴象婴审校. 全球通史：从史前史到21世纪[M]. 北京：北京大学出版社，2007(第7版).

斯波索宾著，张洪模译. 曲式学[M]. 上海文艺出版社，1959.

斯克列勃科夫著，顾连理、吴佩华、汪启璋译. 音乐作品分析[M]. 上海：上海文艺出版社，1962.

沙赫特著，严芳琼译. 勃拉姆斯《第二交响曲》第一乐章的开端主题及其对整个乐章的影响[J]. 外国音乐参考资料，1985(2、3).

塞弗琳·奈芙著，金平译. 美国作曲理论的发展：1955～1995[J]. 中央音乐学院学报，1996(2).

斯库季娜著，欧阳丽君译. 理查德瓦格纳生活的篇章[J]. 外国音乐参考资料，1983(6).

叔本华著，石冲白译. 作为意志和表象的世界[M]. 北京：商务印书馆，1982.

唐纳德·杰伊·格劳特著，陈宗群译. 古典主义与浪漫主义：译后注[J]. 音乐译文. 1980(1).

唐纳德·杰·格劳特、格劳德·帕利斯卡著，汪启璋、吴佩华、顾连理译. 西方音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，1996.

维科著，朱光潜译. 新科学[M]. 北京：商务印书馆，1989.

韦伯著，钱永祥、林振贤、罗久蓉、简惠美、梁其姿、顾忠华译. 学术与政治[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2004.

杨孝敏译. 贝多芬书简[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2002.

于润洋译. 卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编·音乐中的内容与形式问题[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2003.

伊格尔斯著，王晴佳译. 历史主义的由来及其含义[J]. 史学理论研究，1998(1).

约瑟夫·马克利斯著，刘可希译. 西方音乐欣赏[M]. 北京：人民音乐出版社，1987.

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集[M]. 北京：人民出版社.

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集[M]. 北京：人民出版社.

英文文献

Cook, Nicholas, *A guide to Music Analysis*, J. M. Dent & Sons Ltd [illegible]

英文人名索引

后　记

《西方音乐研究在中国》是一个既研究西方，同时也关注中国；既研究过去，更切入当下的纯理论命题。对于这样一个课题的研究，一方面，需要研究者秉承我国音乐学学术史上被学界誉为学术大家的学术传统，既有十分宽阔的中西方学术视野，同时也具备非常深厚的中西方理论积淀。另一方面，还需要研究者对中西方音乐学各学科取得的成就有尽可能全面的把握，同时对各基础学科，甚至前沿学科的研究都始终保持着音乐学严谨的"历史/文化"逻辑，以及音乐学研究者特有的理论自觉与敏锐。

然而，对于学术与学术史的研究来说，通常反映式的叙事易，反思式的叙事难。这不仅因为反思需要历史条件与学术研究的成熟，更需要研究者自身具备的理论洞察力与辨别力，甚至需要胆识与勇气。因而从这个意义上讲，本课题的研究既是一项刚刚开始的研究，同时也只能算是一个阶段性的成果。其中的论点、论据以及结论，不仅需要进一步完善、推敲，甚至其中存在的某些错漏与谬误都还有待学界同行批评指正。事实上，只要世界格局中的中西方音乐文化还存在，"西方音乐研究在中国"就将是一个永恒的命题。对于它的研究、探讨，乃至正常的学术争论也就意味着永无止境。

本课题在研究与写作过程中先后得到了国内外学术界众多知名学者、专家的支持与帮助，在此，请允许我向他们表示由衷的感谢。他们是中国艺术研究院音乐研究所张振涛、蔡良玉、崔宪、金经言研究员；中央音乐学院于润洋、刘经树教授；南京艺术学院音乐研究所居其宏教授；中国音乐学院陈铭道教授；中国艺术研究院院长助理、研究生院院长张晓凌博士；红学研究所孙伟科博士；中国美术馆副馆长梁江博士；《人民日

报》驻德国记者站刘华清副站长；德国歌德博物馆馆长 Hansen 博士；德国舒伯特促进会 Fischer 博士；奥地利萨尔茨堡大学音乐学院 Zeman 教授以及以研究舒伯特 Lied 见长的专家 Busch 博士等。没有他们的帮助，我不仅不可能顺利地完成此项研究，更不可能于 2008 年年初在德国与奥地利度过了一个难忘而特别的“冬之旅”，同时还在位于杜塞多夫(Düsseldorf)的歌德博物馆内翻拍下了贝多芬当年送给歌德的《爱格蒙特》珍贵手稿……

此外，我还要感谢我的发小好友杨衡展博士，当我涉及 20 世纪西方音乐分析学时，他以最快的速度将他早年翻译，并且迄今为止还是国内唯一的阿伦·福特《非调性音乐结构》上、下册从远方特快专递寄来，并在长途电话中对我一一指教；身为国家图书馆副馆长的陈力博士也在繁忙的公务中为我提供了大量的英文原著；当今国内最年轻、最优秀的德国文学翻译家何珊女士不辞辛苦地帮助我校订德语翻译；马平先生也在中央音乐学院图书馆帮我查找与复印了部分的英文文献。

本书在出版过程中，由于得到了人民音乐出版社吴斌社长、莫蕴慧总编辑、杜晓十副总编辑以及总编室吴朋主任的亲切关心与大力支持，才得以顺利出版。请允许我在此对他们的鼎力相助也表示衷心的感谢。

作 者

2009 年 9 月